
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00372109 9



Hommage de l'auteur
[illegible]

LE THÉATRE EN FRANCE

DE 1871 A 1892

Tiré a très petit nombre

Il a été tiré, en outre, 10 exemplaires sur papier de Chine et 10 sur papier Whatman.




Broisat

ALBERT SOUBIES

LE THÉATRE

EN FRANCE

DE 1871 A 1892

Huit eaux-fortes par Gaucherel et Lalauze



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

M DCCC XCIII



LE THÉATRE EN FRANCE DE 1871 A 1892

CHAPITRE Ier

Au lendemain de la guerre.

Si le lecteur avait la patience de compter les pièces inscrites à la table de l'*Almanach des Spectacles* que nous avons publié de 1874 à 1892, il trouverait sans doute que leur nombre dépasse toutes ses prévisions : il est, en effet, de 6,255. Encore faut-il remarquer que si toutes les œuvres représentées dans les théâtres de Paris dont s'occupe la presse y sont indiquées, les nouveautés seules sont portées au compte des scènes de quartier, des cafés-concerts et des théâtres de province. Or, chacun sait que ces trois catégories de théâtres ont un répertoire ordinairement plus abondant que celui de nos grandes scènes parisiennes, et, le plus souvent, tout autre. Que l'on ajoute à ce total la somme de 1,045, qui représente proportionnellement les pièces jouées, dans les mêmes conditions, de 1871 à 1874, et

l'on arrivera au chiffre étonnant de 7,300. Il n'y a pas là, on le voit, de quoi décourager les amateurs de théâtre. On peut contester le mérite, on ne peut nier l'abondance. Cette production, que rien ne ralentit, témoigne en outre, chez les Français, d'un goût persistant et tenace pour les représentations dramatiques. Les préférences changent souvent, la raison s'abaisse et se relève ; mais les ouvriers ne manquent jamais.

En aucun temps, on peut le dire, cette ardeur au travail ne s'est plus manifestement révélée qu'à l'époque dont le rapide aperçu fait l'objet du début de cette étude, au lendemain de la guerre et pendant la guerre même.

Dans les premiers jours de septembre 1870, le Conseil des ministres, s'inspirant d'un sentiment naturel après nos désastres, avait ordonné la fermeture de tous les théâtres. Mais ils se rouvrirent bientôt ou s'entr'ouvrirent, pour la plupart, presque toujours afin de prêter leur concours à des œuvres de bienfaisance. Il y en eut même, le fait est peu connu et mérite de n'être pas oublié, qui, durant toute une partie du premier siège, donnèrent des représentations quotidiennes. Elles furent à peine coupées par des relâches qui coïncidaient avec les combats livrés autour de Paris.

L'Ambigu mérite, à cet égard, une mention toute spéciale. Il rouvrit le 5 novembre 1870, avec un drame nouveau, en cinq actes, de M. Fr. Beauvallet, *les Paysans lorrains;* ce drame fut joué presque sans interruption jusqu'au 2 janvier 1871. On le reprit le 17 février

sous le titre de *la Vagabonde*. *Le Forgeron de Châteaudun*, drame également inédit et tout d'actualité, le remplaça, le 8 janvier, et eut le même succès Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, le 13 novembre, les recettes s'élèvent au chiffre fort appréciable de 2,403 fr. 50, et à 2,074 francs le 20 du même mois. Il est vrai de dire que, dans cette période, les premiers succès de notre armée de la Loire avaient fait concevoir de vives espérances, et qu'un peu de joie avait été rendu à tous, après les angoisses de la défaite.

Les quatorze représentations qui furent données, en janvier, à l'Ambigu, produisirent 10,236 fr. 70. A Beaumarchais également, on joua presque chaque soir durant le premier siège : du 19 au 30 novembre, *la Foi, l'Espérance et la Charité*, vieux drame de Rosier, et un petit acte nouveau d'Amalric, *la Souricière;* puis, du 8 au 25 décembre, *les Amis de la République*, pièce nouvelle en sept actes, de Duprez et Moléri, et enfin, du 1er au 9 janvier, une autre nouveauté d'Élie Berthet, Mirrèle et Moléri, *Misérables d'Alsace*.

En dehors de ces cas exceptionnels, les représentations théâtrales n'étaient point, en général, semblables à toutes les autres. On jouait des fragments plutôt que des pièces; on les entremêlait de conférences et de lectures dont la poésie patriotique fournissait le sujet. A la Comédie-Française, le premier essai eut lieu fort timidement et en matinee, le 25 octobre, au profit des victimes de la guerre. M. Édouard Thierry, alors directeur, prononça un discours

tout d'actualité; M. Legouvé fit une conférence qu'on applaudit fort sur « l'alimentation morale pendant le siège » ; on récita des vers, et l'on joua, « en costume de ville », des fragments d'*Horace* et du *Misanthrope*. La recette monta à 2,968 fr. 50, chiffre qu'elle n'égale pas toujours en temps ordinaire. On reprit les costumes de théâtre dès la seconde tentative, qui eut lieu le 4 novembre, à une heure et demie, au bénéfice de Châteaudun ; on jouait *Andromaque* et *le Médecin malgré lui*.

La musique alternait parfois, dans ces représentations, avec le drame, comme il arriva le 25 novembre, où l'on exécuta des fragments de symphonies d'Haydn et de Mozart. Interrompues du 27 novembre au 15 décembre, à la suite des combats qui avaient mis en deuil toute la ville, elles devinrent bientôt de plus en plus fréquentes. On fêta, le 22 décembre, le 231e anniversaire de Racine par la représentation d'*Esther* et des *Plaideurs*, et, le 29, le dernier spectacle de l'année 1870 se composa du *Menteur*, d'un intermède poétique et de *George Dandin*.

M. Édouard Thierry, dont le zèle et le dévouement ne se démentirent pas durant ces rudes épreuves, a conté lui-même l'histoire de la Comédie-Française aux jours de la guerre et de la Commune; aucun autre théâtre ne fournirait une matière aussi riche et aussi intéressante. Nous n'avons pas l'intention de marquer toutes les étapes de cet acheminement vers la reprise régulière des représentations théâtrales de notre grande scène. Rappelons seulement au passage le très vif effet que produisirent, le 15 janvier 1871,

les vers de Gondinet, écrits à propos du 249e anniversaire de Molière; la rentrée successive des principaux artistes de la troupe absents pendant le siège; la représentation donnée le 9 mars au profit de Regnier et de Mme Nathalie; puis, le 19, la fermeture des portes, qui restèrent closes jusqu'au 28.

C'est le début d'une période étrange et fort agitée. Tandis que les acteurs les plus renommés partaient pour Londres, le 26 avril, M. Édouard Thierry, contraint de satisfaire aux exigences des chefs de la Commune, composait de son mieux des spectacles avec une troupe clairsemée. Le 8 mai, *Andromaque* et *les Femmes savantes* furent représentées devant un public fort bigarré et non payant en majorité; la recette s'éleva seulement à 86 francs. Le théâtre fut de nouveau fermé pendant et après la lutte dans Paris, du 21 mai au 4 juin. Ce jour-là, une représentation du *Mariage de Figaro,* avec Kime et Coquelin cadet, Mmes Nathalie et Croizette, figurant pour la première fois Bartholo et Figaro, Marceline et Suzanne, produisit tout juste 959 fr. 50. Le surlendemain, on fêta le 265e anniversaire de Corneille avec *le Menteur,* le 1er acte de *Médée* et le 3e de *Psyché.* Les interprètes, il n'en fut sans doute jamais de plus charmantes, étaient Mlles Reichemberg, Tholer et Croizette.

Le 19 juillet, M. Perrin succédait, en qualité d'administrateur, à M. Édouard Thierry; le soir même on donnait *l'Aventurière* et *le Bonhomme Jadis*, avec une recette de 302 fr. 50. La situation était grave. On n'avait pas cessé de jouer pendant le siège et pendant la Commune,

mais le déficit avait été considérable. La seconde secousse paraissait avoir plus fortement ébranlé le public que la première.

Pendant la guerre, on faisait appel au patriotisme, on se berçait d'illusions; après la Commune, il semblait qu'on eût perdu jusqu'à l'espérance. Les plus dévoués serviteurs de la Comédie-Française, les meilleurs artistes, étaient anxieux et découragés. On peut en retrouver la preuve dans un feuilleton dramatique du *Temps,* où M. Sarcey rapportait un entretien qu'il venait d'avoir avec Delaunay. On se demandait, après cette double crise, s'il y aurait encore un public pour les théâtres et quels seraient ses goûts s'il existait. Or, nous le verrons bientôt, non seulement il se trouva un public, mais il eut les mêmes goûts et prit plaisir aux mêmes pièces.

Avant de fournir la preuve de cette assertion, nous rappellerons en deux mots la situation des autres scènes pendant les deux sièges. A l'exception de l'Ambigu et de Beaumarchais, nulle, nous l'avons dit, ne fournit une carrière aussi régulière que la Comédie-Française. Certains grands théâtres, l'Opéra-Comique et l'Odéon par exemple, restèrent fermés jusqu'à une époque assez avancée de l'année. D'autres scènes, ou donnèrent des représentations très intermittentes pendant le premier siège, ou ne s'ouvrirent qu'après l'armistice. Il y eut même alors, outre celles que nous avons indiquées déjà, plusieurs premières. Quelques-unes se rapportaient plus ou moins aux tristes événements qui se déroulaient autour de Paris; d'autres, au contraire, présentent par leurs titres

seuls un étrange contraste avec les préoccupations dont les âmes étaient agitées.

A la première catégorie appartiennent :

Le 1er janvier, au Théâtre Saint-Pierre, *Une Garde aux remparts*, pièce en un acte de Monréal, le collaborateur de Blondeau pour tant de revues applaudies.

Le 30 mars, au Château-d'Eau, *le Procès des francs-fileurs*, vaudeville en un acte de Clairville et Desbeaux... et c'est tout.

En revanche, nous trouvons dans la seconde catégorie :

Le 1er janvier, à Beaumarchais, déjà nommé, et comme pour adoucir l'effet trop émouvant des *Misérables d'Alsace, la Fille du pâtissier*, folie-vaudeville (remarquez à cette date ce terme de folie-vaudeville) en un acte, de Mirrèle, un des auteurs du drame patriotique joué dans la même soirée. On avait besoin de rire un moment.

Le 5 février, *Entre deux torpilles*, toujours à Beaumarchais, autre *folie-vaudeville* en un acte du même Mirrèle.

Le 21 février, aux Bouffes-Parisiens, *Racontars de merlans*, opérette en un acte de Josserand et Kriésel.

Le 5 mars, aux Délassements, petit théâtre aujourd'hui disparu et alors situé rue du Faubourg-Saint-Martin, *Contes de fées*, fantaisie en quatre actes de MM. Oswald et Bloch, et *Garçon, l'addition*, vaudeville en un acte de Davanne.

Le même soir au Château-d'Eau, *la Journée aux tuiles*, vaudeville en un acte de G. Marot.

Le 12 mars, à l'Ambigu, *les Nuits de la Courtille* (quel souvenir, en un tel moment!), drame en cinq actes de F. Beauvallet et Marc Fournier.

Le 20 mars, aux Folies-Bergères, *P.-L.-M.* vaudeville en un acte de H. Buguet et Charlet.

Le 27 mars, aux Menus-Plaisirs, *le Siège des épiciers,* vaudeville en trois actes de Faulquemont et H. Buguet. Malgré la dénomination de vaudeville, cette pièce devait se rattacher par quelque point aux préoccupations du moment.

Le 18 mai enfin, à la Gaîté, *Deux Races infidèles,* vaudeville en un acte de Vazeille.

Il nous a paru curieux de donner cette liste, qui n'a jamais paru nulle part, et que complètent les pièces suivantes jouées en province du 1er janvier à la fin de la Commune :

Le 20 mars, à Lyon, *le Siège de Paris,* drame en cinq actes de Lepailleur, qui préludait par cette œuvre patriotique à tant de revues qu'il devait promener par la suite à travers la France.

Le 21 mars, encore à Lyon, *la Trompette de Josaphat,* opérette en un acte de Labie et Dalia.

Le 30 mars, toujours à Lyon, *la Femme d'un Prussien,* drame en trois actes de Vauchent, dit Bruno.

Et comme il ne faut pas que la gaieté perde ses droits, le 7 mai, *les Tribulations d'un ménage pendant le siège de Paris*, vaudeville en un acte par le joyeux créateur d'un des deux Ajax de *la Belle Hélène,* Hamburger lui-même.

Cette énumération n'a de prix que par l'époque à laquelle elle se rattache; il n'entre pas dans notre dessein de la prolonger. Il nous suf-

fira, pour la seconde partie de l'année 1871 comme pour toutes les autres, de rappeler seulement les grandes lignes de l'histoire du théâtre contemporain.

En dehors des quelques premières, dont aucune, sauf *le Forgeron de Châteaudun*, n'a laissé de souvenir, les théâtres qui restèrent ouverts ou entr'ouverts pendant le siège, et ceux qui ne rouvrirent qu'après l'armistice, ne vécurent que de reprises. Telles les Variétés, où l'on avait exhumé pour la réouverture, qui eut lieu le 12 février, quelques joyaux du répertoire. On donnait, à la lueur des quinquets, *le Chevreuil*, une vieille pièce de Léon Halévy, *les Deux Aveugles* et *les Saltimbanques*. On eût pu se croire, si la salle eût été moins confortable et les acteurs moins bons, transporté dans quelque salle de province, telle qu'elle pouvait être il y a cinquante ans.

Le Palais-Royal donnait, presque en même temps, *les Diables roses*, avec ses meilleurs acteurs; les Bouffes, où la musique alternait avec la comédie, jouaient *le Roman d'un jeune homme pauvre*, dont les rôles principaux étaient tenus par Febvre et Marie Brindeau; au Vaudeville, on représentait *les Parisiens*; au Gymnase, qui, par parenthèse, n'interrompit ses représentations durant la Commune que le vendredi saint, *Froufrou*; à Cluny, *Don César de Bazan*; enfin, à la Gaîté, où l'on remontait *la Chatte blanche*, les Matinées Ballande offraient, entr'autres spectacles, *le Cid*, interprété par Taillade et Dumaine.

On voit à quel point le goût du théâtre s'était

maintenu pendant le premier siège, ou du moins réveillé aussitôt après. On peut dire qu'il se manifesta plus vivement encore, non pas immédiatement après la Commune, mais quelques semaines plus tard, lorsqu'on crut en avoir décidément fini avec la guerre étrangère et la guerre civile. Les prévisions pessimistes des écrivains qui semblaient, mieux que personne, connaître l'opinion de Paris, furent trompées. On se reprit à vivre, et l'on revint au théâtre. C'est de tous les plaisirs celui dont se passe le moins un peuple essentiellement sociable et expansif comme le nôtre.

Les reprises, comme il fallait s'y attendre, furent d'abord très nombreuses, et l'on vécut, un peu partout, sur le répertoire. Nous citerons entre autres : au Gymnase, *le Démon du jeu* et *Fanny Lear;* au Vaudeville, un choix de pièces de Barrière et Sardou, *les Faux Bonshommes* et *les Pattes de mouches, l'Héritage de M. Plumet* et *Nos Intimes;* à la Gaîté, *Il y a seize ans*, un vieux mélodrame de Ducange; à l'Ambigu, *le Médecin des enfants* et *Fanchon la Veilleuse;* aux Folies-Dramatiques, *le Canard à trois becs* et *le Petit Faust;* aux Variétés, *les Brigands;* à Cluny, *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, avec Frédérick Lemaître. S'il n'y a pas de place dans ce rapide résumé pour la Porte-Saint-Martin et le Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet, c'est que les incendies de la Commune les avaient détruits.

Cependant les théâtres qui étaient restés jusque-là le plus obstinément fermés se décidaient, avec plus ou moins d'empressement, à rouvrir leurs portes. L'Opéra, où les représentations

vraiment théâtrales étaient suspendues depuis les premiers jours de septembre 1870, car on n'y avait donné que des concerts, même sous l'administration du directeur Garnier, qu'avait installé la Commune, l'Opéra reprenait tour à tour les grandes œuvres de son répertoire : *la Muette*, qui servit de spectacle de réouverture, le 12 juillet, et *Guillaume Tell, Don Juan* et *le Freischütz, le Trouvère* et *Faust, la Juive* et *la Favorite, Robert le Diable, les Huguenots* et *le Prophète*; puis quatre ballets : *Gracioza, le Marché des Innocents, Néméa* et *Coppelia*. Celui-ci était le dernier qu'on eût représenté en 1870; on sait avec quel brillant succès il avait été créé par Mlle Bozacchi, qui devait mourir, peu après, d'une de ces maladies contagieuses que la guerre nous avait apportées avec tant d'autres fléaux.

Nous avons dit dans quelles conditions difficiles M. Perrin avait inauguré son administration. A la Comédie-Française, comme ailleurs, la vie théâtrale ne fut pas longue à se réveiller. La troupe, revenue tout entière à sa maison, se mit à l'œuvre avec une activité merveilleuse, et ce ne fut pas longtemps en vain. Le 29 juillet, *le Gendre de M. Poirier*, où Got jouait pour la première fois le rôle principal, produisit une recette inespérée de 3,510 fr. 50 c. Le succès ne fit bientôt que grandir. *L'Aventurière*, représentée le 24 septembre, rapporta 4,648 fr. 50 c. Deux jours après, on reprenait solennellement *Adrienne Lecouvreur*, avec Leroux, Got et Bressant, Mmes Favart et Plessy, et, le 3 octobre, la piece, jouée pour la quatrième fois, faisait 7,016 francs. Le vieux répertoire n'était pas moins bien

accueilli. *L'Étourdi*, cette vive et fantaisiste comédie, qu'on n'avait pas donnée depuis longtemps, soutenue, il est vrai, par deux artistes incomparables, Delaunay dans Lélie et Coquelin dans Mascarille, réalisa des recettes relativement considérables. Il n'y avait désormais plus rien à craindre, et c'est en toute sécurité que, le 20 décembre, M. Perrin pouvait faire représenter une pièce nouvelle, *Christiane*, la première œuvre importante de Gondinet.

Cette histoire du Théâtre-Français après la guerre est celle de tous les théâtres : on débute timidement et un peu au hasard par des reprises; on reconstitue la troupe; puis l'audace grandit avec le succès et l'on frappe des coups décisifs, on risque des premières, avec des pièces dont quelques-unes comptent parmi les plus brillantes de notre temps.

Il est à peine utile de faire mention de l'unique nouveauté qui fut offerte au public par l'Opéra, le 16 octobre. Notons au passage que ce théâtre, qui n'avait pas encore de directeur, était administré par les artistes en société. La pièce n'était pas vraiment nouvelle, puisque Bade en avait eu la primeur. Il s'agit d'*Érostrate*, opéra en deux actes de Méry, Pacini et Reyer. En dépit de qualités incontestables d'expression et de couleur, il disparut après deux représentations. On ne peut pas compter comme une première l'audition de *Jeanne d'Arc* qui eut lieu le 30 novembre. C'était l'œuvre du prix de Rome de 1871, M. Serpette.

Je néglige à dessein l'Opéra-Comique, dont j'ai raconté ailleurs, de concert avec M. Ch. Mal-

herbe, l'histoire à cette époque. Rouvert le 3 juillet, il vécut assez brillamment sur son répertoire et n'offrit, comme nouveauté, que la *Gallia* de Gounod, qu'on représenta en costume, mais qui n'était que fort peu théâtrale. Il convient peut-être de noter qu'il avait annoncé sa réouverture pour le 18 mars et que d'autres théâtres venaient à peine, alors, de reprendre leurs représentations. Le public ne s'attendait pas plus à la Commune que le gouvernement. On fut heureusement plus hardi sur d'autres scènes. Après maintes reprises et maintes nouveautés plus ou moins bien accueillies, on finit par faire d'heureuses rencontres. Ce fut le sort du Gymnase. *Une Visite de noces* y fut jouée le 10 octobre et y obtint un très vif succès, grâce au nom de l'auteur, à l'attrait singulier et troublant des théories et du sujet, et grâce aussi aux interprètes Mlle Desclée, Reynard et Landrol. Cet acte avait été précédé par *Marceline* (19 août), médiocre pièce en quatre actes de La Rounat, que suivirent bientôt une gentille bluette de Jules Guillemot, *la Sainte-Lucie* (16 septembre), *les Reflets* (26 septembre), de Delacour et Leroy, et, le 13 novembre, *l'Abandonnée*, petit drame sentimental de Coppée. Enfin, moins de deux mois après *Une Visite de noces*, M. Dumas fit jouer, le 2 décembre, *la Princesse Georges*, qui eut encore Mlle Desclée pour principale et pour merveilleuse interprète. Quelques jours plus tôt, l'Ambigu, où une fantaisie intitulée *les Chansons de Nadaud* avait été froidement accueillie le 26 août, trouvait lui aussi le succès avec un drame d'Adolphe Be-

lot, *l'Article* 47, représenté le 20 octobre et où Mlle Rousseil parut avec éclat.

Un mois plus tard, le 23 novembre, l'Odéon, qui était resté fermé jusqu'au 11 octobre, fut aussi récompensé de ses efforts par le franc succès qu'obtint *la Baronne*, œuvre de Foussier et Ch. Edmond. Geffroy et Mlle Page en étaient les principaux acteurs. Trois pièces en vers et en un acte : *Jean-Marie* (11 octobre), une touchante paysannerie de Theuriet; *Fais ce que dois* (21 octobre), à-propos patriotique de Coppée, et *le Bois* (14 novembre), poétique idylle de Glatigny, avaient reçu précédemment du public un favorable accueil.

Ce fut une des plus importantes et des plus étincelantes fantaisies de Meilhac et Halévy, *Tricoche et Cacolet*, qui rouvrit au Palais-Royal, le 6 décembre, l'ère des succès. Cette pièce y avait été précédée, dès le 15 juillet, du *Livre bleu*, vaudeville de Labiche et Blum, du *Sapeur et la Maréchale*, fantaisie de Quatrelles, et enfin, le 8 septembre, des *Bêtises du cœur*, comédie de Th. Barrière, qui fut peu goûtée.

Le Vaudeville avait été moins heureux. Il avait donné, le 31 août, *les Trois Chapeaux*, sorte d'imbroglio poussé à l'extrême et premier type de ces pièces avec lesquelles Hennequin devait se faire applaudir plus tard. L'heure n'en était pas encore venue. *L'Ennemie*, qui fut représentée le 17 octobre, ne fut pas mieux reçue. Les auteurs du *Voyage de M. Perrichon* avaient, en raison sans doute des circonstances, essayé assez malencontreusement d'élever leur ton à la hauteur de la comédie de caractère.

Les scènes où l'operette avait été longtemps florissante furent plus malheureuses encore. Il sembla, un moment, qu'on en avait assez de ce genre, si en faveur au déclin de l'Empire. Les Bouffes, revenus à la musique, voyaient sombrer, le 14 décembre, *Boule de Neige*, cette fâcheuse réédition de *Barkouf*, et cet échec n'était point compensé par l'accueil encourageant qu'on avait fait, le 23 octobre, au *Testament de Monsieur de Crac*, un acte fort agréable de Moinaux, Noriac et Lecocq. Presque aussi complet fut l'insuccès des Folies-Dramatiques avec *la Boîte de Pandore* (18 octobre), de Litolff, et *la Tour du Chien vert*, de Gille et Duprato. C'est le 25 décembre que fut donnée cette dernière pièce, dont l'idée parodique ne fut point comprise du public.

Tout aussi triste fut le sort de Déjazet avec un *Nabucho*, de Leterrier, Vanloo et Villebichot, donné le 13 septembre. Les Variétés, après un malheureux vaudeville en quatre actes de Grangé, Vanloo et Leterrier, *le Peau-Rouge de Saint-Quentin* (26 octobre), virent s'écrouler moins rapidement *le Trône d'Écosse*, bouffonnerie en trois actes de Jaime, Crémieux et Hervé, qui se maintint sur l'affiche du 24 septembre au 26 janvier, sans réaliser d'ailleurs de très grosses recettes. L'Athénée, enfin, rouvert le 12 septembre avec *Martha* et un vieil opéra-comique de Boisselot, *Ne touchez pas à la Reine*, faillit bon de faire fortune avec *Javotte*, pièce en trois actes de Nuitter, Tréfeu et Jonas, jouée le 22 décembre. Les Folies-Bergère furent plus heureuses avec *Me[illegible]*, une petite fantaisie musicale

en un acte de Cadol, Bocage et Ch. Grisart. Judic y révéla son talent fin et charmant.

Le répertoire fit tous les frais, jusqu'à la fin de l'année, dans deux théâtres importants, le Châtelet et la Gaîté. *Vingt ans après*, remarquablement monté, retrouva un regain de succès dans le premier, et, dans l'autre, la vogue des Matinées Ballande ne fit que croître.

J'aurai complété ce rapide aperçu quand j'aurai donné une mention à Cluny, où une comédie en quatre actes de Cadol, *Une Amourette* (15 novembre), un vaudeville de G. Richard, *les Avocats du mariage* (même date), et un drame de Touroude, *Une Mère* (28 décembre), ne réussirent point à captiver l'attention du public, que retint, un moment, un petit tableau de mœurs de Jules Barbier, d'une touche agréable, *Sous le même toit* (23 décembre). Quant au Château-d'Eau, il ne fit parler de lui que le 24 décembre, avec une grande revue de Blondeau et Monréal, *Qui veut voir la lune?*

Car les revues ne manquèrent pas à la fin de cette année, et, chose étonnante, après la guerre étrangère et la guerre civile, on y retrouve la grosse gaieté qui fut toujours à la mode en cette sorte de pièces. Les allusions patriotiques y sont bien semées çà et là, mais il semble qu'on se soit mis d'accord, je ne dis pas pour oublier, mais pour ne pas rappeler trop souvent nos malheurs. On sent, comme d'instinct, qu'un peu de bonne humeur doit présider même aux œuvres de réparation, et qu'il faut sauver du naufrage la verve et l'entrain gaulois. On fit surtout des revues dans les théâtres de quartier

aux derniers jours de décembre. Citons : *V'l'an, le Jour de l'an,* d'Ad. Joly et Pugeot (La Villette) ; *Ne causons pas politique*, de Noussot (Alcazar) ; *C'est toujours la même chose*, de Lemonnier et de Thouy (Nouveautés), et une dernière enfin, en cinq actes, d'Hermil et Savard (Tivoli), dont le titre, consolant et juste après tout, pourrait servir à bon droit d'épigraphe à ce premier chapitre : PARIS VIT ENCORE.





CHAPITRE II

De 1872 *à* 1874

On a vu que, contrairement à toutes les prévisions, il s'était trouvé, dès l'été de 1871, un public pour les théâtres, et que ce public se contentait de pièces analogues à celles qui l'amusaient avant la guerre. La constatation du premier de ces faits est aisée à faire et absolument péremptoire, puisqu'elle s'établit par des chiffres. Les théâtres qui, dès 1871, se mirent en quête de nouveautés, d'attractions intéressantes, encaissèrent tout de suite des recettes inespérées, qui s'élevèrent encore pendant les deux années suivantes. C'est l'histoire fort curieuse de ces deux années que nous essayerons de raconter succinctement dans ce chapitre. Remarquons tout d'abord, et cette remarque a peut-être son intérêt, que c'est dans les théâtres qui sont renommés comme les plus gais, les plus légers même, que l'élévation des recettes fut le plus sensible. Nous entendons parler ici, non pas des théâtres de Paris dont la fortune, toujours incertaine et parfois peu brillante, même dans les époques prospères, repose uniquement sur des pièces nouvelles ou des reprises heureuses, mais de ceux qui ont un répertoire. Or, parmi ces derniers, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et l'O-





déon, furent relativement moins prospères que le Gymnase, le Palais-Royal et les Variétés.

En 1872 et 1873, le Théâtre-Français encaisse 1,291,730 fr. 08 et 1,292,944 fr. 41, chiffres élevés sans doute, mais qui seront fort dépassés plus tard ; il en est de même pour l'Opéra-Comique, qui produit 1,229,541 fr. et 1,267,463 fr. 60, et pour l'Odéon, qui, après avoir réalisé 550,628 fr. 50 dans une première année exceptionnellement fructueuse, ne donne, dans la seconde, que 352,377 fr. 50. En revanche, le Gymnase avec 739,056 fr. 75 et 731,472 fr. 50, surtout le Palais-Royal avec 984,746 fr. et 825,237 fr., et les Variétés avec 986,637 fr. 50 et 962,371 fr., recettes qu'il ne réalisent pas toujours, même aujourd'hui, montrent que, contrairement à ce qu'écrivait, hier encore, un écrivain pourtant très autorisé en cette matière, le public, loin d'éprouver de la répugnance à se rendre au théâtre uniquement pour s'amuser, allait de préférence là où l'on croit, à tort ou à raison, qu'on s'amuse plus qu'ailleurs.

La seconde partie de notre démonstration repose, comme la première, sur des faits. Constatons d'abord que le phénomène habituel, et si souvent noté, de pièces patriotiques naissant d'une crise militaire et de pièces interdites sortant des cartons sous un nouveau régime politique ne se produisit cette fois qu'exceptionnellement. On n'eut même presque pas de pièces politiques proprement dites, comme on en vit tant après juillet 1830 et février 1848. Nous avons déjà rappelé les pièces purement patrio-

tiques représentées en 1871 ; on a vu quel en fut le petit nombre et aussi quelle en était la médiocrité.

Si la guerre inspira si peu d'œuvres, c'est sans doute parce que, malgré l'héroïsme de nos soldats en plus d'une bataille, si l'honneur était sauf, nous étions, hélas! battus; or, le deuil s'accommode mal des manifestations bruyantes du théâtre, et les douleurs nationales sont muettes comme les grandes douleurs. Il faut y ajouter une raison toute littéraire : on comprit vite qu'arracher des applaudissements avec les mots de patrie et de revanche était facile et à la portée des plus médiocres ouvriers; on estima aussi que battre monnaie par de tels moyens était chose peu digne, et l'on s'en abstint ou à peu près. Le public se chargea, d'ailleurs, d'avertir les écrivains, et l'accueil qu'il fit aux premiers essais, à ceux même qui n'étaient pas dépourvus de mérite artistique, ne fut point propre à leur susciter des imitations.

Fais ce que dois, de M. Coppée, malgré le succès qu'obtint la pièce, prise dans son ensemble, donna lieu à plus d'une remarque sévère. On fut à peu près d'accord pour constater que « l'appel aux armes et à la vengeance, lorsqu'il ne peut être suivi d'effet, convient mal à la dignité d'un peuple qui mesure à ses malheurs présents l'immensité de sa grandeur passée ». La prévision, à la date du 21 octobre 1871, d'un troisième siège de Paris parut aussi dépasser le but. Enfin, ces allusions fréquentes à la guerre, et surtout au siège, étaient pleines d'amertume et prêtaient à des interprétations fort diverses. Il

y avait eu deux sièges, pour notre malheur, et le public interprétait selon ses opinions les paroles de l'auteur, bien qu'elles ne fussent dictées que par le plus pur patriotisme.

Ce fus pis encore lorsque, le 15 mars 1872, on représenta, au Châtelet, *Daniel Manin*, drame en cinq actes de Charles de Lorbac et d'Harmenon. Le spectacle d'un siège avec toutes ses tristesses et toutes ses souffrances fut jugé trop lugubre et fit une impression pénible. Ce fut aussi l'occasion d'ovations d'un à-propos douteux et fort équivoque. Il faut noter au passage ce fait curieux que la pièce avait été écrite avant 1870. Jouée à sa date, elle eût reçu peut-être un meilleur accueil. La première représentation de *Libres*, de Gondinet, à la Porte-Saint-Martin, le 22 novembre 1873, donna lieu à de regrettables malentendus. Une seule pièce vraiment patriotique obtint alors un incontestable succès : c'est la *Jeanne d'Arc* de MM. Jules Barbier et Gounod. Littérairement assez faible, elle n'est pas dépourvue de sens historique, en dépit de la regrettable intervention d'Agnès Sorel. Mais M J. Barbier avait eu l'heureuse idée de mettre simplement en vers, au quatrième acte, quelques-unes des réponses de la Pucelle à ses ennemis. Tous ceux qui, le 8 novembre 1873, assistèrent à la première, ne se rappelleront pas sans émotion l'effet foudroyant de telle simple réponse de Jeanne (lancée d'une voix stridente par Lia Félix) aux juges qui lui demandaient comment elle conduisait ses troupes à la victoire :

En leur disant :
« Entrez là hardiment !... » Et j'entrais la première.

En somme, le souvenir de nos défaites ne suscita guère que des allusions plus ou moins ingénieuses, des scènes, quelques tirades et des effets décoratifs. On lui dut aussi certains dénouements brusques et assez nouveaux, comme celui de *Jean de Thommeray,* d'Émile Augier et Jules Sandeau, joué à la Comédie-Française le 29 décembre 1873. Par un contraste inattendu, c'est dans cette pièce, toute pleine de souvenirs du siège, qu'on vit pour la première fois sur notre grande scène littéraire « la cocotte », sous les traits de Mlle Croizette (Baronnette). Les amateurs n'ont peut-être pas oublié son mot fameux, qui fit scandale alors : « Par où s'en va-t-on? »

Le régime politique nouveau n'eut pas plus que la guerre le don de faire éclore des pièces soit élogieuses, soit satiriques. Lorsque le goût du théâtre se réveilla, l'Empire était renversé depuis un an, et le fait était par là même déjà sorti de l'actualité. L'état de choses créé par la révolution du 4 septembre était, de plus, mal défini; on était, en réalité, en République, mais la Chambre comprenait une majorité royaliste, et M. Thiers ne portait que le titre de chef du pouvoir exécutif. La situation n'était donc pas nette; on risquait, en l'attaquant, de tirer sur ses propres troupes. Aussi, outre *Daniel Manin,* n'avons-nous guère à enregistrer comme pièce franchement politique que *les Fils aînés de la République,* de Michel Masson et de Mme Raoul de Navery. Ce drame, qui fut joué au Grand-Théâtre le 23 novembre 1872, n'avait pas de qualités solides et essuya l'échec qu'il méritait. *Rabagas*, de M. Sardou, inspiré par des idées toutes différentes, obtint au

Vaudeville, où il parut le 1er février 1872, un grand succès, qui fut aussi très productif. C'était une amusante caricature plutôt qu'une vraie satire politique. Là encore la trace des préoccupations du moment ne se montre donc que d'une façon incidente et presque par surprise. On n'y saurait rien trouver qui indique un changement, soit dans le goût du public, soit dans la manière de faire des auteurs.

D'autre part, le grand drame en vers, qui semblait tout indiqué comme une forme à faire revivre, est à peine cultivé. Outre *Jeanne d'Arc*, nous en rencontrons trois seulement : *Mademoiselle Aïssé*, œuvre posthume de Louis Bouilhet, poliment éconduite à l'Odéon le 6 janvier 1872 ; *Ulm le Parricide*, de M. Parodi, essai inégal, souvent rocailleux et parfois puissant, remarqué seulement des amateurs à la Matinée Ballande du 4 février suivant ; enfin *Les deux Reines de France*, de MM. Legouvé et Gounod, produites sans grand succès, et dans de mauvaises conditions d'ailleurs, à la salle Ventadour, le 27 novembre de la même année. Il n'y avait pas là de quoi déterminer un courant en faveur du drame. J'omets à dessein *Hélène*, de M. Pailleron, froidement accueillie le 14 novembre 1872. En dépit de son titre, cette « tragédie bourgeoise » présentait plus d'une analogie avec *le Supplice d'une femme, Julie, Christiane*, qui l'avaient précédée à la Comédie Française. Toutes ces pièces ne ressemblent en rien aux drames à panaches, qu'elles soient, d'ailleurs, en vers ou en prose. Quant à l'éclatante réussite de *Ruy Blas* à l'Odéon, le 9 février 1872, on ne saurait y voir la marque

d'une orientation nouvelle du goût du public : le seul autre ouvrage de Victor Hugo qui soit resté au répertoire, *Hernani*, n'avait pas été moins applaudi en 1867. Par contre, *Marion Delorme*, au Théâtre-Français, n'eut qu'un demi-succès en 1873, et *Marie-Tudor* n'en eut pas du tout la même année, lors de la réouverture de la Porte-Saint-Martin. La vérité est qu'à cette époque le public est surtout ami du calme. Il est, à cet égard, en parfait accord avec la critique. Celle ci, comme il arrive souvent, n'est ni plus hardie ni plus tendre aux novateurs que lui-même ; elle s'en tient à ses goûts. Toutes les tentatives faites avec le dessein de changer les habitudes des spectateurs, de les faire sortir de la routine, de déplacer ou d'élargir leurs horizons, n'aboutissent qu'à d'assez pitoyables échecs. Nous en fournirons encore plus d'une preuve.

A l'Opéra-Comique, M. Du Locle, qui recueillait l'héritage vacant du Théâtre-Lyrique, essayait, d'une part, de faire accepter à la salle Favart les pièces de demi-caractère qu'on jouait à la place du Châtelet, et, d'autre part, de mettre en lumière les œuvres de nouveaux venus qui tous, depuis, ont connu la célébrité : MM. Massenet et Paladilhe, Saint-Saëns et Bizet. Le public de l'Opéra-Comique fit échouer cette double tentative, pourtant si méritoire ; la presse ne l'encouragea pas, et le directeur en paya les frais.

Les auteurs dramatiques, ceux-là du moins qui cherchaient du nouveau et à qui le talent ne manquait point, ne furent pas plus heureux que les compositeurs. M. Daudet vit tomber

successivement *Lise Tavernier* à l'Ambigu (29 janvier 1872) et, chute beaucoup plus extraordinaire, *l'Arlésienne* au Vaudeville (30 septembre). L'interprétation de ce drame était pourtant remarquable, et il était soutenu par une musique de scène qu'on regarde, à bon droit, comme une des plus belles productions de Bizet. *Les Érinnyes* de M. Leconte de Lisle, jouées à l'Odéon le 6 janvier 1873, et accompagnées d'une remarquable partition de M. Massenet, ne laissèrent guère au public que le souvenir d'expressions étranges, notamment du fameux « mets un bœuf sur ta langue », qui fit alors fortune. *Les Frères d'armes* de M. Catulle Mendès, qu'on donna à Cluny le 18 mars 1873, n'eurent qu'un succès d'estime. Cette maigre aubaine fut refusée au *Petit Marquis* de MM. Coppée et Armand d'Artois, et à *Robert Pradel* de M. A. Delpit, représentés à l'Odéon le 16 avril et le 24 novembre 1873, ainsi qu'à *Ange Bosani* (Vaudeville, 25 juillet 1873), comédie par laquelle M. Bergerat inaugura la série des pièces qu'il devait lui-même, en les réunissant en volumes, qualifier d'*Ours et fours*.

Si l'on descend d'un degré et si l'on cherche l'émotion dramatique plus qu'un spectacle vraiment littéraire, on retrouve les mêmes dispositions du public. C'est le temps où M. Touroude prodigue ses essais bizarres et rugueux, mais non dépourvus de qualités. Qu'il s'agisse du *Lâche* (Ambigu, 28 février 1873), de *l'Oubliée* (Renaissance, 6 juin 1873), ou de *Jane* (même théâtre, 12 avril 1873), de *Jane*, dont le remarquable premier acte est resté dans le souvenir des

amateurs, c'est le même accueil glacial de la part du public. La *Thérèse Raquin* de M. Zola fut condamnée dès le premier soir, à la Renaissance, le 11 juillet 1873, et disparut le 17, après avoir réalisé une dernière et lamentable recette de 279 fr. 15! Et cependant l'auteur avait, au dernier moment, sacrifié tout un tableau, et il avait pour lui une interprétation hors ligne. On a pu juger récemment du talent déployé, dans le rôle principal, par Mme Marie Laurent. « J'ai raconté sans sourciller, écrivait M. Vitu au lendemain de la première, ce tissu d'abominables horreurs. Elles ont trouvé sur l'heure même la punition que l'auteur n'avait sans doute pas prévue : elles ont laissé le public froid. » Enfin, lorsqu'en 1872 M. Léon Beauvallet, devançant le Théâtre Libre, eut l'idée de donner aux Menus-Plaisirs une série de matinées littéraires consacrées aux jeunes auteurs, il dut, la recette n'ayant pas couvert les frais, se contenter de la première, qui eut lieu le 13 octobre.

Rien n'est changé, nous le répétons, et la suite de notre travail le démontrera mieux encore, ni aux idées à la mode, ni au dessein général des pièces, que ces pièces aient pour auteurs les premiers parmi nos auteurs dramatiques, MM. Augier et Dumas, des dramaturges populaires, MM. d'Ennery et Cormon, ou des vaudevillistes, MM. Labiche et Meilhac; on écrit après la guerre comme on le faisait dans les années qui l'ont précédée; on s'égaye des mêmes spectacles, on applaudit aux mêmes plaisanteries. L'opérette elle-même, qui, aux mains d'un nouveau venu, Lecocq, et même d'un de ses créa-

teurs, Offenbach, tendait à devenir moins bouffonne et à se rapprocher de l'ancien opéra-comique, l'opérette obtenait son premier grand succès avec *la Timbale d'argent*. Or, cette pièce, pour avoir d'ailleurs moins de finesse et d'esprit, reproduisait toutes les peintures hardies, toutes les expressions risquées et de mauvais ton des opérettes d'antan. C'était une cruelle déception pour ceux qui, selon la phrase alors souvent répétée, attendaient « le souffle régénérateur qui devait balayer les exhalaisons pestilentielles de la littérature jadis en faveur ». On ne jouait pas d'ailleurs que des opérettes avant l'année terrible, et, dans tous les genres, ce qui plaisait alors continua de plaire ensuite.

Pour plus de clarté nous parlerons d'abord des œuvres d'auteurs morts avant 1872, puis des productions des écrivains ou des compositeurs alors vivants, sauf celles, bien entendu, que nous avons mentionnées déjà.

Il n'est peut-être pas inutile de remarquer en passant que plus le niveau des genres s'abaisse, moins les œuvres restent. La tragédie et la comédie, avec Corneille, Racine et Molière, leurs plus anciens représentants, sont encore florissantes à l'heure actuelle; celle-ci trouve toujours des spectateurs, et en grand nombre, et celle-là n'en manque point dès qu'il se rencontre un acteur passable pour l'interpréter. La musique, qui est de sa nature essentiellement éphémère, nous l'avons souvent dit ailleurs, plonge dans le passé des racines moins profondes, un siècle ou guère plus. Le drame, qui, chez nous, est relativement récent, même traité par les

mains expertes de vrais ouvriers littéraires, se détériore vite et dure peu. Parmi les œuvres de ce genre appartenant à la première série de notre nomenclature, et à l'exception des drames de Dumas père, *Térésa* (Cluny, 21 août 1872), *Richard d'Arlington* (même théâtre), repris le 5 septembre avec Taillade, et *Henri III*, joué par ce même Taillade, Dumaine et Mlle Dica Petit, à la Porte-Saint-Martin (30 décembre 1873), nous ne voyons, de 1872 à 1874, figurer en tout et pour tout sur les affiches parisiennes que *la Closerie des Genêts* et *le Fils du Diable*, de Frédéric Soulié (Cluny, 18 juin 1872, et Châtelet, 17 mai 1873), *le Fils de la Nuit*, de Victor Séjour (Gaîté, 8 août 1872), *les Chiens du Mont Saint-Bernard*, vieux mélodrame d'Autier, dont la réapparition sur l'affiche étonna tout le monde, et qui n'eut d'ailleurs aucun succès (Châtelet, 23 août 1872), *Blanche et Blanchette*, de Saint-Hilaire (Renaissance, 8 mai 1873), qui dut sa reprise, également fort imprévue, à une ressemblance de situation avec *le Centenaire*, de d'Ennery et Plouvier, représenté avec un grand succès à l'Ambigu le 18 octobre 1872, et où le vieux Lafont, si justement applaudi quelques mois plus tôt dans *Rabagas*, fit la dernière et l'une des plus brillantes créations de sa carrière.

La liste, on le voit, n'est pas longue, et elle sera plus courte encore s'il est question du vaudeville et de la féerie. A peine faut-il faire mention pour le vaudeville de *la Petite Fadette*, de Lafont et Anicet Bourgeois, reprise au Gymnase, le 14 juin 1873, pour les débuts assez

peu remarqués de Mlle Gaignard; encore convient-il de faire observer qu'Anicet Bourgeois mourut en 1871. On ne cite, pour la féerie, que *les Pilules du Diable,* de ce même Anicet Bourgeois, jouées au Châtelet le 31 décembre 1873. Cette pièce, avec ses légendaires personnages de Sottinez, Seringuinos, Babylas, est le type même de la féerie ; les enfants s'en amusent aujourd'hui comme il y a vingt ans, et il est à croire qu'ils y prendront longtemps le même plaisir. Toutes les autres pièces de répertoire, sans exception, sont empruntées, dans les théâtres de genre, à des auteurs vivants. Les œuvres les plus applaudies autrefois paraissent vieillottes même à la lecture et ne seraient plus tolérées par le public.

Bien autrement considérables sont les emprunts faits aux célébrités disparues par la Comédie-Française et les théâtres qui, dans la tragédie et la comédie, ne craignent pas de remonter vers un passé déjà lointain. Mais ici une subdivision est nécessaire. Il convient, en effet, de distinguer ce qu'on est convenu d'appeler l'ancien répertoire du répertoire moderne. L'intérêt, à l'égard des premiers, consiste moins dans l'énumération des œuvres que dans la façon dont on les joue, le goût qu'on y apporte et la part qu'on leur attribue dans la somme des représentations de l'année. Or, au Théâtre-Français, il est évident que, dès le début de la direction de M. Perrin, des différences sensibles se produisent entre sa façon de comprendre sa tâche et l'idée que s'en faisait M. Édouard Thierry, son prédécesseur. C'est que M. Thierry

était surtout un lettré et M. Perrin un artiste ; l'un donnait plus à l'esprit et l'autre aux yeux. M. Thierry s'appliquait surtout à varier le répertoire, à en étendre les limites, à faire, si l'on peut parler ainsi, des découvertes dans les œuvres oubliées des maîtres. Il empruntait à Corneille *Nicomède*, *l'Illusion comique* et *Pompée ;* à Crébillon, *Atrée et Thyeste ;* à Marivaux, *la Mère confidente ;* à Piron, *la Métromanie*, etc., nous citons au hasard de nos souvenirs. M. Perrin donnait de préférence son attention aux œuvres consacrées ; il les montait avec tout le luxe, toute l'exactitude qu'on apporte d'ordinaire aux pièces nouvelles, et il les faisait jouer par les meilleurs acteurs. Il se préoccupait aussi d'en refaire les décors et les costumes ; il les laissait « reposer » au besoin, pour que leur réapparition fût plus remarquée, et il n'en négligeait jamais les côtés pittoresques. Nous avons, d'ailleurs, trop parlé de M. Perrin dans notre *Histoire de la seconde salle Favart* pour qu'il soit besoin d'insister ici sur ses talents d'administrateur. Il se montra à la Comédie-Française tel qu'on l'avait vu à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, ne déclinant aucune responsabilité, toujours à son poste, et, à force d'expérience, de savoir-faire si l'on veut, portant le théâtre, dont il acceptait la direction dans les circonstances les plus critiques, à son plus haut point de prospérité matérielle et artistique.

La préoccupation de chercher dans le vieux répertoire l'attrait d'une interprétation de premier ordre apparaît dès le début de l'année 1872. On la constate, le 29 février, avec

une reprise de *Turcaret*, augmenté de son prologue et de son épilogue, qui n'avaient jamais été imprimés. Cette reprise, d'ailleurs, ne valut à la comédie de Le Sage qu'un regain de neuf représentations, en dépit d'une distribution qui réunissait les noms de Got, de Bressant, de Barré, du reste insuffisant, et de Mmes Nathalie, Jouassain, Dinah Félix et Marie Royer. Celle-ci, nommée sociétaire l'année suivante, en même temps que Mlle Croizette, devait mourir quelques mois après. A propos de cette reprise de *Turcaret*, M. Auguste Vitu disait fort justement : « Le cas est assez rare d'une pièce qui se maintient au répertoire de la Comédie-Française depuis cent soixante-treize ans sans qu'elle ait plu ni dans sa nouveauté ni dans la suite des temps. » M. Brunetière faisait la même remarque récemment à l'Odéon, et il en donnait les motifs.

Une reprise qui fut infiniment plus brillante devait avoir lieu le 4 juillet suivant, celle d'*Andromaque*, pour les débuts de Mlle Rousseil (Hermione) et de Mounet-Sully (Oreste). Ce fut une soirée inoubliable, qui fit d'un débutant, en dépit de défauts souvent choquants et criants même, l'homme sur qui, de l'aveu de tous, devait reposer désormais le poids de tous les grands premiers rôles tragiques. Trois mois plus tard, le 30 octobre, nous le retrouvons, toujours à côté de Mlle Rousseil, sous les traits de Rodrigue, lors d'une reprise solennelle du *Cid*. C'est à cette occasion que M. Perrin rétablit le rôle de l'infante, indispensable pour la pondération si bien équilibrée de l'œuvre de Cor-

neille; il fut joué avec distinction par Mlle Tholer. Le 14 décembre, Mounet-Sully joua Néron dans *Britannicus*, à côté, cette fois, de Mme Arnould-Plessy (Agrippine), de qui cette tentative dans l'emploi des mères tragiques fut peu goûtée; enfin, le 17 septembre, il parut dans *Phèdre* (Hippolyte), où il eut pour partenaires Mlle Rousseil dans le rôle de Phèdre, le dernier grand rôle joué par elle rue de Richelieu, et Sarah Bernhardt, une délicieuse Aricie, en attendant qu'elle devînt une Phèdre inégale, mais parfois admirable. A la fin de cette même année 1873, M. Mounet-Sully voulut s'essayer dans une création moderne, *Jean de Thommeray*, mais il n'y fut pas plus heureux qu'il ne l'a été depuis toutes les fois qu'il a eu la même ambition. Signalons, dans le répertoire comique, l'excellente prise de possession du rôle de Sganarelle de *l'École des maris* par Thiron, qui fut nommé sociétaire en 1872, et la première apparition de Got dans celui d'Arnolphe de *l'École des femmes*. Il y fut taut d'abord très discuté, mais il réussit bientôt à s'y faire accepter et applaudir, comme il l'a fait dans la plupart de ses rôles.

Il faut signaler à l'Odéon, vers le même temps, quelques reprises avec des distributions intéressantes des rôles du répertoire : le 7 septembre 1872, celle des *Femmes savantes*, avec Porel (Trissotin) et Mlle Broisat, excellente en Henriette après avoir été, lors de la reprise de *Ruy Blas*, charmante dans le personnage de Casilda; celle du *Jeu de l'amour et du hasard*, pour les débuts, fort diversement appréciés,

de Mlle Léonide Leblanc; celle du *Mariage de Figaro*, le 31 décembre de la même année, avec Brindeau, Porel, Mmes Colombier, Léonide Leblanc et Broisat; celle de *Phèdre*, avec Marie Laurent; celle du *Légataire*, avec Porel et Clerh, le 3 octobre 1873; et enfin, le 21 décembre, celle d'*Athalie*, accompagnée de la musique de Mendelssohn, mais dont l'interprétation fut médiocre. N'oublions pas certaine reprise de *l'École des femmes* (30 octobre), avec Mlle Barretta, tandis que, par une fantaisie du directeur du Gymnase, M. Montigny, Mlle Legault paraissait dans le même rôle à l'ancien Théâtre de Madame, avec Pradeau pour partenaire. Ces trois Agnès (Mlles Reichemberg, Barretta et Legault), jouant toutes trois en même temps à Paris, donnèrent lieu à une amusante scène de revue : pour gagner du temps, on faisait dire le fameux récit par trois actrices différentes, mais à *l'unisson*.

Ce n'est pas seulement à la Comédie-Française, à l'Odéon et même au Gymnase, que fleurit à cette époque l'ancien répertoire. Les Matinées Ballande, toujours précédées de conférences où brillèrent nombre de journalistes, d'hommes de lettres et de professeurs, étaient alors dans tout leur éclat. On n'y jouait pas seulement des pièces très connues, pour l'interprétation desquelles des acteurs, même du Théâtre-Français, ne craignaient pas de prêter leur concours, et où s'essayaient des comédiens exercés, tels que Saint-Germain, qui fut excellent dans le rôle de M. Jourdain, on y remontait, en outre, des œuvres oubliées, dont quelques-unes obtinrent mieux qu'un succès de curiosité. Citons *le Glo-*

rieux (3 nov. 1872), avec Talbot, Mlles Jeanne Bernhardt et Damain ; *la Mort d'Agrippine*, de Cyrano de Bergerac (10 novembre 1872), avec Dupont-Vernon et Mlle Karoly ; *le Philosophe marié* (1er décembre), avec Amaury ; *Venceslas* (12 janvier 1873), avec Maubant et Dupont-Vernon ; *les Châteaux en Espagne* et *le Vieux célibataire*, de Collin d'Harleville (9 et 23 mars 1873), avec Joumard et Maubant, et *Phèdre et Hippolyte*, de Pradon (6 avril) ; puis, à la Porte Saint-Martin, où Ballande s'était fixé, *le Siège de Calais*, de Du Belloi (2 nov 1873), que Voltaire, dans sa vieillesse, déclarait oublié partout et même à Calais. Donnons un souvenir à l'hommage rendu à Molière, avec plus de bonne volonté que de succès, par M. Ballande. Pour fêter le jubilé de notre grand poète comique, il loua pour quelques jours, en mai 1873, la salle Ventadour, où M. Monval organisa une curieuse collection de souvenirs qui se rattachaient à l'auteur du *Misanthrope*. On y joua notamment *le Dépit amoureux* tout entier et *la Mort de Molière*, drame en vers, où M. Pinchon fit preuve, à défaut d'un grand talent, d'intentions excellentes.

Si nous rentrons à la Comédie-Française, nous devons encore une mention spéciale à trois reprises importantes de comédies contemporaines, quoique signées d'auteurs disparus : *Mademoiselle de Belle-Isle*, d'Alexandre Dumas (6 novembre 1872), pour les débuts de Mlle Sarah Bernhardt (Mlle de Belle-Isle), dont la plastique présentait avec celle de Mlle Croizette (Marquise de Prie) un contraste de nature à rendre encore plus

singulière l'étrange confusion du duc de Richelieu ; plus, deux œuvres empruntées au même écrivain, Alfred de Musset. De ces deux œuvres, qui comptent, il est vrai de le dire, parmi les moins conformes aux règles habituelles du théâtre, la première, *le Chandelier*, n'avait point paru sur notre première scène depuis une vingtaine d'années. Delaunay, excellemment secondé par Bressant (Clavaroche), Thiron (Maître André) et Madeleine Brohan (Jacqueline), dit avec un charme exquis et une passion profonde l'admirable déclaration du dernier acte. Pour la seconde pièce, *les Caprices de Marianne*, qui avaient toujours été maintenus au répertoire et qu'interprétaient cette fois, Got, Coquelin, Bressant, Delaunay et Mlle Croizette, M. Perrin, fidèle à son goût pour les restitutions d'œuvres complètes, avait rétabli le tableau final, qu'on supprimait à l'ordinaire, et dont le cadre lugubre (le cimetière) produisit une impression désagréable.

Dans le domaine de la musique, notre revue du répertoire des morts sera de beaucoup plus courte. De 1871 à 1874 aucune exhumation intéressante n'eut lieu à l'Opéra : on se contenta du répertoire courant. On sait d'autre part que le directeur d'alors de l'Opéra-Comique, M. du Locle, n'aimait guère le répertoire, du moins celui qui appartenait « au genre éminemment français ». On allait jusqu'à prétendre, et c'était sans doute trop dire, qu'il était tout fier quand les recettes de *la Dame blanche* avaient été médiocres. Quoi qu'il en soit, on ne remit à la scène, à ce théâtre, en 1872 et 1873, que *les Noces de Figaro*, avec Mme Carvalho, *l'Ambas-*

sadrice, avec la même et incomparable artiste, et *les Dragons de Villars* de Maillart, qui, comme Auber et Anicet Bourgeois, mourut en 1871. Ces ouvrages étaient fort connus.

La réouverture trop peu durable du Théâtre-Italien, à la salle Ventadour, le 9 mars 1872, sous la direction de Verger, nous valut diverses reprises dont trois séduisirent particulièrement les amateurs : au mois de mai, celle d'*Otello*, avec Mongini et Mme Penco; en octobre, celle de *la Somnambule*, avec Capoul, Verger et une jeune cantatrice destinée à une grande réputation, Mlle Albani; enfin, et surtout, celle du *Matrimonio* de Cimarosa, où l'on entendit chanter pour la dernière fois à Paris l'adorable trio de femmes, et par quelles artistes : Mmes Penco, Rubini et Alboni.

Notre revue serait incomplète si nous ne rappelions pas les reprises très artistiques faites dans le sous-sol de l'Athénée par M. Martinet d'abord, puis par M. J. Ruelle, qui avaient eu la prétention peut-être excessive de reconstituer là le Théâtre-Lyrique. On y donna d'abord, le 2 avril 1872, une œuvre très pittoresque de Weber, absolument inconnue chez nous, *Sylvana;* un mois plus tard, on représenta *les Visitandines* de Devienne, prototype de toutes les pièces qui mettent aux prises des soldats et des religieuses; puis, le 18 février, *la Fanchonnette* de Clapisson, qui fut bien chantée par Montjauze et Mlle Daram, et, le 18 octobre, *le Bijou perdu* d'Adam. Tant d'efforts, et si méritoires, n'aboutirent pourtant qu'à la faillite. Ils n'avaient pas été faits seulement, on le verra

bientôt, en l'honneur des morts. Mais il convient maintenant de nous occuper des vivants, et d'indiquer ce que leur doit le théâtre pendant ces deux années.

La part des auteurs vivants dans la production dramatique de 1871 à 1874 ne fut pas médiocre. Si les jeunes écrivains, nous l'avons déjà dit, sauf quelques exceptions heureuses que nous signalerons, furent mal accueillis du public et jugés trop durement par la presse, les auteurs en renom ne s'épargnèrent point à la besogne. Au lendemain de la guerre et dans les deux années qui la suivirent, une sorte de fièvre semble s'être emparée d'eux ; quand ils n'occupent point la scène avec des pièces nouvelles, ils la détiennent par des reprises dont quelques-unes furent très brillantes. On peut donner plus d'une raison de cette extraordinaire activité. D'abord, la guerre elle-même avait créé des loisirs à ceux qui n'avaient pas été appelés à y prendre part ; si l'on ne pouvait rien faire jouer, on pouvait du moins préparer l'avenir ; il est possible aussi que ceux qui étaient en possession de la faveur publique, inquiétés par la crainte de rivaux que les circonstances pouvaient leur susciter, et redoutant peut-être déjà ces tentatives de rénovation qui ne devaient se produire que plus tard, aient multiplié leurs efforts afin de ne pas déchoir du rang où ils avaient su monter.

Quoi qu'il en soit l'activité fut grande, et l'on pourra s'en convaincre en parcourant la nomenclature qu'on va trouver ici. Elle s'exerça dans tous les genres à la fois. Pour en donner

plus clairement la preuve nous examinerons la comédie et le drame d'abord avec tout ce qui en dérive, comédie de genre et mélodrame; puis le vaudeville, la féerie et la revue, et enfin la musique, subdivisée elle-même en opéra, opéra-comique et opérette.

C'est par Victor Hugo, quelques réserves qu'on puisse faire sur son théâtre et bien qu'on n'attendît point alors de sa part d'œuvre nouvelle, qu'il convient de commencer cette énumération. Il est vraiment le « père », comme devait l'appeler quelques années plus tard, dans une circonstance mémorable, Émile Augier lui-même, qui ne s'était pas toujours montré aussi élogieux et aussi respectueux. C'est par le style, ce qu'il y a de moins périssable en littérature, que vivent encore un certain nombre de drames de Victor Hugo, et c'est le style, plus que la conception du sujet et sa disposition, qui explique le très grand et durable succès qu'obtint à l'Odéon, le 9 février 1872, *Ruy Blas,* interprété par Lafontaine (Ruy Blas), que devait remplacer à la fin de l'année Pierre Berton, par Geffroy, qui fut admirable en Don Salluste, et par Sarah Bernhardt, qui fit éclater tous les dons de sensibilité, de mélancolie, de passion dont elle est pourvue. Mélingue seul, gêné à l'Odéon, faillit faire tomber le quatrième acte, où Coquelin devait déployer plus tard, à la Comédie-Française, une fantaisie par trop exubérante. Moins grand, nous l'avons dit, fut, l'année suivante, à la Comédie-Française, le 10 février, le succès de *Marion Delorme,* avec Mounet-Sully (Didier), Delaunay (un délicieux Taverny), et Mlle Favart

(Marion Delorme). Quant à *Marie Tudor,* où Frédérick Lemaître tint le petit rôle du Juif, ce fut, répétons-le, une chute. Là, où l'action, toujours faiblement conduite dans les drames de Victor Hugo, n'était plus soutenue par le prestige des vers, il n'y avait point de succès possible. On ne voyait plus que les défauts, et ils sont énormes.

Après Victor Hugo il convient de citer Émile Augier. *Le Gendre de M. Poirier* obtenait alors un éclatant regain de succès avec Got, son magistral interprète ; ce succès ne s'est point affaibli depuis, et l'auteur ne le retrouva pas avec *Jean de Thommeray,* qui disparut après quarante-quatre représentations. Jules Sandeau, le collaborateur d'Émile Augier pour cette pièce venait d'être très heureux avec une pièce de son répertoire personnel, *Mademoiselle de la Seiglière,* qui fut reprise le 21 octobre 1873, et dans laquelle Thiron fit du Marquis un de ses meilleurs rôles. Un petit acte nouveau, *Marcel,* représenté à la Comédie-Française le 18 mai 1872, et portant la double signature de Sandeau et d'Adrien Decourcelle, reposait sur une donnée pénible et tint cependant assez longtemps l'affiche.

La transition est facile de Jules Sandeau à Georges Sand, dont l'apport inédit pour cette période se résume en une berquinade en un acte, *Un bienfait n'est jamais perdu,* représenté à Cluny le 7 novembre 1872. Une reprise du *Marquis de Villemer* à l'Odéon, le 12 décembre 1873, avec MM. Porel, Laugier, Mmes Doche, Léonide Leblanc et Barretta, marque la dernière étape de cette jolie comédie avant qu'elle

franchît le seuil de la Comédie-Française, où elle devait trouver, le 4 juin 1877, avec Delaunay et Worms, Mmes Madeleine Brohan, Croizette et Reichemberg, une interprétation très supérieure et, à certains égards, absolument remarquable.

Avec Alexandre Dumas fils, dont les productions avaient été assez espacées dans les dernières années du second Empire, nous nous trouvons en présence d'un auteur beaucoup plus fécond. Outre *Une Visite de noces* et *la Princesse Georges,* déjà signalées et jouées presqu'au seuil de l'année 1872, nous avons à noter pour 1872 et 1873 trois reprises importantes : *le Supplice d'une femme,* avec Got (Dumont) (Th.-Français, 1er mai 1872), *la Dame aux camélias,* avec Mlle Pierson (Gymnase, 23 novembre 1872), et *les Idées de Mme Aubray* (même théâtre, 4 octobre 1873), avec MM. Villeray, Landrol et Pradeau, Mmes Fromentin, Pierson et Legault; cette dernière avait débuté le même soir dans *l'Épreuve* de Marivaux. En outre, nous devons enregistrer deux pièces nouvelles importantes : *la Femme de Claude* (trois actes, Gymnase, 16 janvier 1873), dont Landrol et Mlle Desclée ne purent sauver la donnée étrange et les théories inadmissibles; puis *Monsieur Alphonse,* qui, en dépit de la grandeur d'âme plus qu'humaine, et dont on s'égaya un peu tout d'abord, du commandant Montaiglin, bien défendu par MM. Pujol et Fréd. Achard, Mmes Alphonsine (une inoubliable Mme Guichard), Pierson et Lody, obtint un succès prolongé.

Non moins absorbant devait être, durant

ces deux années 1872 et 1873, M. Sardou. Il ne se contente pas de voir reprendre au Châtelet (12 octobre 1872) *Patrie*, avec Mlle Duguéret dans le rôle si magistralement établi par Mlle Fargueil, au Vaudeville (18 déc. même année) *les Pattes de mouches*, à Cluny enfin *Séraphine* (14 janvier 1873), cinq pièces de lui, cinq grandes pièces, très différentes de ton et de genre, sont jouées durant le même intervalle : à la Gaîté (15 janvier 1872), avec la collaboration d'Offenbach et le concours de Mme Judic, qui paraissait pour la première fois sur une scène importante et qui s'y montra d'abord un peu dépaysée, *le Roi Carotte*, médiocre adaptation scénique d'un des plus jolis contes d'Hoffmann, mais qui tint cependant l'affiche jusqu'au 26 juillet ; au Vaudeville, deux pièces d'une observation superficielle, mais amusante, la première surtout, *Rabagas* (1er février 1872), dont les représentations prolongées jusqu'au 28 novembre ne furent interrompues que par la trop courte apparition de *l'Arlésienne*, et *l'Oncle Sam* (6 novembre 1873), qui, à côté de la bonhomie de Parade et de la verve railleuse de Mlle Fargueil, mit en relief le talent tout à la fois si chaste et si profondément dramatique de Mlle Bartet ; aux Variétés (16 février 1873), *les Merveilleuses*, où des décors et des costumes amusants ne réussirent pas à dissimuler aux yeux du public le vide d'une action absolument nulle ; au Gymnase enfin (17 mars 1873), *Andréa*, une agréable pièce d' « exportation » où l'on applaudit justement Mlle Pierson, Landrol et un débutant original, Ch. Numa.

Après M. Sardou, nul n'occupe plus l'affiche que Th. Barrière, seul ou en collaboration. Trois reprises importantes doivent d'abord être comptées à son actif : *Aux crochets d'un gendre,* comédie réduite en trois actes (Vaudeville, 14 mars 1873); *la Vie de bohème* (Odéon, 9 mai même année), où, à côté de Léonide Leblanc, qui lance avec esprit son fameux « Tu le sais bien! », Mlle Broisat, dans le rôle de Mimi, réussit presque à effacer le souvenir de Mlle Thuillier; au même théâtre encore (13 octobre 1873), pour les débuts de Mlle Hélène Petit, *Cendrillon,* dont un mot touchant « Je ne veux pas mourir, je ne serais pas pleurée! », peut être rapproché de cette phrase que disait d'une façon si navrante Mlle Pierson, à la fin du troisième acte de *la Comtesse de Sommerive*, pièce nouvelle de Barrière et de Mme de Prébois (Gymnase, 20 avril 1872): « Et moi, que vais-je devenir? » Sous la verve railleuse et cinglante de Barrière se dissimulaient parfois les accents d'une émotion pénétrante et vraie.

C'est au même ordre d'idée qu'appartient la petite pièce de *Dianah,* jouée au Vaudeville le 5 juin 1873, nouvelle édition de *Geneviève, ou la Jalousie paternelle;* à cette comédie sentimentale servirent de contraste (10 juin, même théâtre) une suite de tableaux assez drôles, réunis sous le titre de *Un Monsieur qui attend ses témoins,* ainsi que le grand drame du *Gascon,* représenté à la Gaîté le 2 septembre suivant, en collaboration avec Poupart-Davyl, et joué par Lafontaine et sa femme.

Moins envahissant se montrait à la même épo-

que Octave Feuillet, qui, pour toutes reprises, se contenta de faire remettre à la scène : aux Français, *Dalila*, qui bientôt disparut définitivement de l'affiche, et, au Vaudeville, *le Roman d'un jeune homme pauvre,* avec sa première interprète, Mlle Jane Essler. L'unique nouveauté de lui, nouveauté d'un cachet bien parisien et point banal, *l'Acrobate,* fut jouée, aux Français, le 18 avril 1873. De son côté, M. Legouvé se borna à une reprise de *Par droit de conquête* à la Comédie-Française (18 avril 1873), reprise dont la réussite consola l'auteur de l'échec des *Deux Reines de France.*

Que de noms nous rencontrons encore dans ce domaine, si largement cultivé chez nous, de la comédie et du drame!

Celui de M. Meilhac d'abord, dont la *Nany* en quatre actes, signée de lui et de Najac, paraît aux Français (12 avril 1872), énigmatique et antipathique, tandis qu'avec son collaborateur habituel, Lud. Halévy, il assiste à une bonne reprise de *Froufrou* au Gymnase (22 fév. 1873), et remporte un vif succès aux Variétés (8 février 1872) avec une nouveauté, *Madame attend Monsieur*. Cette spirituelle fantaisie, finement interprétée par Mme Chaumont, sert de point de départ à une heureuse série de charmantes petites pièces en un acte, parmi lesquelles nous avons à noter d'ores et déjà *les Sonnettes* (même théâtre, 15 novembre 1872), où Dupuis fut et est encore inimitable, *le Roi Candaule* (Palais-Royal, 9 avril 1873) et *Toto chez Tata* (Variétés, 25 août 1873). MM. Meilhac et Halévy triomphent encore au Palais-Royal, déjà

cité, avec l'étincelante bouffonnerie qui a nom *le Réveillon* (10 septembre 1872), et au Théâtre-Français avec cette spirituelle réduction du *Vieux célibataire, l'Été de la Saint-Martin,* demeuré, comme les pièces précédentes, au répertoire, et joué pour la première fois à ravir, le 1er juillet, par Thiron, Mlle Croizette et Pierre Berton, à qui le rôle de Noël servit de début à ce théâtre.

L'Été de la Saint-Martin nous a ramenés à la Comédie-Française, où M. Pailleron réussit le 29 février 1872 avec une petite pièce, *l'Autre motif,* et échoue le 14 novembre suivant avec une grande, *Hélène;* où M. Camille Doucet voit reprendre, le 25 octobre 1872, ses aimables *Ennemis de la maison,* donnés, par un piquant contraste, le même soir que *les Caprices de Marianne :* « D'un côté, disait justement Auguste Vitu, pour ajouter au charme de cette opposition malicieuse ou fortuite, la comédie honnête et sensée écrite en vers alexandrins ; de l'autre, la saynète poétique et fantasque écrite en prose. »

A la Comédie-Française, également, il nous faut enregistrer par ordre chronologique : en 1872, le 20 juin, l'accueil encourageant fait à *la Part du roi,* un acte en vers de M. Catulle Mendès ; le 20 septembre, celui, plus froid, qu'on fit aux *Enfants,* trois actes peu neufs de M. G. Richard, l'acteur alors applaudi de l'Odéon ; le 26 novembre, la nouvelle restitution de *la Vraie farce de Maître Pathelin,* d'Éd. Fournier, où Got déploya une verve et une souplesse merveilleuses; l'année suivante, le 4 juin, *l'Absent,* de M. Manuel, petit drame en vers qui ne vaut

pas *les Ouvriers;* le 26 juin 1873, la brillante prise de possession de notre première scène par M. Belot, qui, médiocrement heureux avec trois drames nouveau, *la Femme de feu* (Renaissance, 8 mai 1873), *le Beau-frère* (Gymnase, 30 août 1873), spectacle trop prolongé de la folie, et *le Parricide,* dont la donnée était d'ailleurs originale (Ambigu, 6 octobre même année), s'installait à la Comédie-Française, pour n'en plus sortir, avec *le Testament de César Giradot.* Cette spirituelle comédie devait avoir la même rare fortune qu'un petit acte en vers de M. Paul Ferrier, *Chez l'avocat,* excellemment interprété le 22 juillet suivant par Coquelin, Joliet et Sarah Bernhardt. Ces deux pièces n'ont jamais quitté, depuis vingt ans, l'affiche du théâtre.

D'autres noms appellent encore notre attention durant ces deux années, où la production fut si riche et parfois si heureuse : Léon Laya, dont *la Gueule du loup* (Gymnase, 16 octobre 1872) est reçue avec froideur ; Cadol, qui se console, avec une heureuse reprise des *Inutiles* (Cluny, 7 novembre 1872), de l'échec du *Spectre de Saint-Patrick* (Château-d'Eau, 2 mars 1872) et de *l'Enquête* (Gymnase, 16 octobre 1873), où Francès trouva d'ailleurs le sujet d'une de ses meilleures créations ; Charles Monselet, dont *les Femmes qui font des scènes* ne restent pas indifférentes au public (Folies-Dramatiques, 21 juin 1872). Puis, à côté des auteurs connus, quelques nouveaux venus : un anonyme (lisez Mme Louis Figuier), dont *le Presbytère* fait verser des larmes aux habitués de Cluny, qui ne pleurent point à l'ordinaire (11 mai 1872) ; M. Garand, dont *les*

Chevaliers de l'honneur avaient été remarqués deux mois auparavant au même théâtre (28 mars); M. Albert Millaud, qui, avec son *Plutus*, attire un instant l'attention au Vaudeville (14 mars 1873); M. de Porto-Riche, dont *le Vertige* (Odéon, 27 juin 1873) donne des promesses tenues depuis par *l'Infidèle* et *Amoureuse;* M. A. Dreyfus enfin, qui, sur la même scène (19 octobre 1872), obtient avec un simple monologue, *Un Monsieur en habit noir,* on ne peut plus finement détaillé par Saint-Germain, un succès qui dure encore.

Dans le domaine du mélodrame les vétérans tiennent aussi la tête, et est-il besoin d'ajouter qu'Adolphe d'Ennery les domine tous. Son nom, durant ces deux années, figure constamment sur les affiches parisiennes, d'abord associé à celui de Plouvier, avec une pièce nouvelle fort applaudie et jouée pour l'inauguration de la direction Moreau-Sainti, succédant au légendaire M. Billon, *le Centenaire* (Ambigu, 18 octobre 1872); réapparaissent en outre, produits de sa collaboration avec Anicet Bourgeois, *l'Aveugle,* joué par Laferrière et La Rochelle (Cluny, janvier 1872); avec Bouyer, *les Chevaliers du brouillard* (Gaîté, 31 octobre 1872); avec Charles Edmond, *l'Aïeule* (29 février 1873), où se fait applaudir, comme dans la pièce précédente, Marie Laurent; avec Eugène Sue, *le Juif errant* (Châtelet, 20 avril 1872) et *les Mystères de Paris* (14 juillet 1873).

A la suite de d'Ennery défilent, en rangs serrés, tous les vieux routiers du mélodrame : Anicet Bourgeois et Dugué, avec *la Bouquetière des Innocents* (Châtelet, 18 mai 1872), où, des

galeries supérieures, on siffle l'entrée triomphale à Paris du petit roi Louis XIII, et *Cartouche* (même théâtre, 19 mai 1873), où la corpulence de l'excellent Dumaine rend peu vraisemblable les évasions d'un personnage qui s'échappe toujours on ne sait par où ; Cormon et Grangé, avec *les Crochets du père Martin* (Ambigu, 23 mars 1873) ; Maquet, avec *la Maison du baigneur* et son célèbre effet de plafond qui s'écroule (Châtelet, 24 décembre 1872) ; Nus et Brot, avec *la Tour de Londres* (même théâtre, 30 novembre 1873).

A côté de ces reprises, certaines nouveautés sollicitent au moins un souvenir : *l'Affaire Lerouge*, de Gaboriau, Hostein et G. Richard (Château-d'Eau, 2 mai 1872) ; *le Portier du n°* 15, de F. Beauvallet (Ambigu, 30 mai 1872), une des dernières créations de Frédérick Lemaître, piteuse création, hélas ! s'il ne s'agit que de la littérature ; *la Dépêche*, de Dion Boucicaut (même théâtre, 6 janvier 1873) ; *la Maison du mari*, de Montépin et Kervani, avec Laferrière et Mme Lacressonnière (Cluny, 25 octobre 1873) ; *Tabarin*, du même Montépin et de Grangé, avec Vannoy (Ambigu, 31 mai 1873).

Il faut bien, puisque nous arrivons à parler de l'Ambigu, donner un souvenir à M. Billon, qui fut le plus extraordinaire des directeurs. Pendant l'hiver de 1872, notamment, par suite de la rupture du traité avec la Société des auteurs dramatiques, on vit paraître, sous le voile de l'anonyme, plusieurs mélodrames d'une entière ineptie. Ce fut pour les critiques, ces forçats du plaisir, une suite d'inénarrables soirées.

Ils sont trop rares aujourd'hui ceux qui, parmi nous, se souviennent des éclats de folle joie qui saluèrent, dans *le Drame de Gondo*, ce cri du comte d'Allory, pris d'un accès de rage infernale : « Nous allons bien rire, qu'on aille chercher ma mère ! », et encore cette exclamation du même comte qui, au plus fort d'un duel où il a pris pour témoin « l'ombre de son père », s'interrompt pour dire au jeune Sténio : « Enfant, c'est ma vie qui se joue ! » On se lasserait à relever les invraisemblances et les naïvetés de ces compositions étranges où s'exerçaient de nouveaux venus qui ne devaient point avoir d'avenir, et des vieillards qui, en dépit de Minerve et des sifflets, avaient gardé jusqu'au bout la rage d'écrire.

Tout aussi rares sont ceux qui ont conservé le souvenir de l'extraordinaire première du *Borgne*, de Loyau de Lacy. On sait que les courriéristes, malgré ou plutôt à cause de ses protestations, ne l'appelaient que M. Aloyau de Lacy, ou même le plus souvent M. Aloyau. C'est dans le dernier acte du *Borgne* que s'échangeait cet étrange dialogue : « Tais-toi, disait le vice-roi à lord Athol, tu fais vibrer en moi toutes les fibres de mon orgueil », et lord Athol répétait : « Je fais vibrer en lui toutes les fibres de son orgueil », tandis que la salle, mise en joie, reprenait en chœur : « On fait vibrer en lui toutes les fibres de son orgueil. » Il est à souhaiter que ces gais souvenirs fassent oublier au lecteur l'ennui que lui a causé la monotonie d'une nomenclature fastidieuse, mais nécessaire. Nous la compléterons par un rapide aperçu des

pièces d'auteurs vivants qui furent représentées dans les théâtres de genre et sur les scènes musicales.

Pour le vaudeville comme pour le mélodrame, le drame et la comédie, pour la féerie et la revue comme pour le vaudeville, nous retrouvons toujours au premier rang, dans les années qui suivent la guerre, les auteurs à la mode à l'époque qui l'avait précédée.

Pour le vaudeville, de 1872 à 1874, MM. Meilhac et Halévy tiennent, nous l'avons dit, la corde avec les pièces déjà citées ; nous n'y reviendrons pas. La seconde place appartient de droit à Labiche, qui ne donne que deux pièces nouvelles, l'excentrique fantaisie de *Doit-on le dire?* avec Duru (Palais-Royal, 20 décembre 1872), et *Vingt-neuf degrés à l'ombre*, un acte seul (même théâtre, 9 avril 1873), mais qui voit reprendre, et avec un succès constant : au Palais-Royal, *la Cagnotte*, *Un Pied dans le crime* et *Célimare le bien-aimé;* au Vaudeville, *la Poudre aux yeux* et *le Choix d'un gendre*. Après Labiche, citons son collaborateur pour *Doit-on le dire?* Duru, dont *les Deux Noces de Bois-Joli* (Palais-Royal, 5 juillet 1872) ont encore été récemment reprises ; Bocage, Crémieux et Blum, dont *le Tour du cadran* (Variétés, 9 septembre 1872) a réapparu également sur l'affiche ; Gondinet, médiocrement heureux avec *le Chef de division* (Palais-Royal, 15 nov. 1873); les frères Clerc, dont l'amusante saynète, *les Cloches du soir* (Gymnase, 5 juin 1872), contenait un pont-neuf que tout Paris fredonna pendant quelque temps ; Clairville, Grangé et Koning, dont *la Mariée de*

la rue Saint-Denis (Menus-Plaisirs, 3 avril 1872) fut la dernière création de l'excellente comédienne qu'on appelait communément la mère Thierret.

Clairville, voilà le nom qu'on retrouve sans cesse, dans l'énumération des revues, des féeries et même des opérettes jouées alors, sans oublier la plus acclamée de toutes, *la Fille de Mme Angot*. C'est Clairville qui signe, soit avec Siraudin et Koning, soit avec Marot ou Busnach, les revues inégales, mais toujours semées d'idées originales, qui ont nom : *la Revue en ville* (Variétés, 3 février 1872), *la Revue n'est pas au coin du quai* (même théâtre, 23 novembre 1872), *Aristophane à Paris* (Château-d'Eau, 19 avril 1873), et *Forte en gueule*, la meilleure de toutes, avec Dailly sous la robe de Mme Angot (même théâtre, 22 décembre 1873). C'est Clairville encore qui, se parodiant lui-même, fait jouer aux Menus-Plaisirs, le 31 décembre 1872, *la Cocotte aux œufs d'or*, au lendemain même de la reprise, au Châtelet, de *la Poule aux œufs d'or*, un de ses grands succès d'autrefois. Citerons-nous encore de lui *les Griffes du Diable*, nouvelle édition du *Diable à quatre* (Menus-Plaisirs, 18 avril 1872), *la Patte à Coco* (Château-d'Eau, 3 septembre 1873)? Cependant se dressent devant lui deux rivaux inquiétants, Blondeau et Monréal, dont *Paris dans l'eau* (Folies-Dramatiques, 20 juillet 1872) et *les Pommes d'or* (Château-d'Eau, 8 février 1873), laissent percer de réelles qualités d'entrain et de bonne humeur.

Que de noms et que de titres (sans parler de ceux que nous laissons de côté), et combien en

face de cette abondance, paraît pauvre la production musicale, surtout dans le genre sérieux !

En dehors des œuvres consacrées, le répertoire de l'Opéra ne s'enrichit, du 1er janvier 1872 au 31 décembre 1873, que du petit ballet de *Gretna-Green*, de Guiraud, et d'un opéra en trois actes, *la Coupe du roi de Thulé*, d'Ed. Blau, L. Gallet et Eug. Diaz. Couronné en 1868 dans un concours demeuré fameux, cet ouvrage ne fut joué que le 10 janvier 1873; il avait pour interprètes Faure, Achard, qui débutait à la salle de la rue Le Peletier, Mmes Gueymard et Bloch; à son rapide naufrage, un air, chanté aujourd'hui encore dans les concerts, a heureusement survécu. Il n'en reste pas autant de tous les opéras.

A l'Opéra-Comique, le bilan des nouveautés comprend d'abord trois ouvrages en trois actes : le premier, franchement faible, *Fantasio*, d'Offenbach (18 janvier 1872); le second, plein de promesses, *Don César de Bazan*, de Massenet (30 novembre 1872); le troisième, une des œuvres les plus délicates de Léo Delibes, *le Roi l'a dit*, à la date du remplacement à la présidence de M. Thiers par le maréchal de Mac-Mahon (24 mai 1873), date fâcheuse, rappelons-le en passant, car l'attention générale n'était pas, ce soir-là, aux choses du théâtre. A ces trois ouvrages en trois actes il faut en ajouter quatre en un acte : *le Passant*, de Paladilhe (24 avril 1872), *Djamileh*, de Bizet (22 mai), *la Princesse jaune*, de Saint-Saëns (12 juin), et *les Trois Souhaits*, de Poise (29 octobre 1873). De ces sept ouvrages, signés, sans exception, de noms d'artistes dont les succès devaient être si brillants par la suite,

un seul, *le Roi l'a dit,* atteint le chiffre de quarante représentations; *Djamileh* en eut onze, *la Princesse jaune* cinq et *le Passant* trois! Mais nous avons déjà dit quelle méfiance le public et la presse témoignaient alors aux nouveaux venus, pour peu qu'ils parussent désireux de sortir des sentiers battus. Plus heureux furent, en définitive, ceux qui s'essayèrent sur le théâtre, fort exigu, de l'Athénée; il semblait qu'on leur tînt compte de leur modestie ou de leur médiocre chance, et c'est ainsi qu'on y accueillit avec bienveillance, et même avec une certaine sympathie : en 1872, *Monsieur Polichinelle* (16 janvier), deux actes de Delehelle où l'on remarqua Vauthier, le futur créateur de tant de rôles de basses d'opérettes, *Dimanche et lundi,* un acte de Deslandres (21 octobre), *Madame Turlupin,* deux actes d'Ernest Guiraud (23 novembre), *le Péché de Monsieur Géronte,* un acte de W. Chaumet (30 décembre); en 1873, *la Guzla de l'Émir* (30 avril), un joli acte de Théodore Dubois.

C'est à l'actif de l'opérette plutôt qu'à celui de l'opéra-comique qu'il convient de porter *Une Fête à Venise,* des frères Ricci (15 février 1872), qui n'eut guère plus de succès que *le Docteur Rose,* des mêmes compositeurs, joué cinq jours avant aux Bouffes, et *la Dot mal placée* (28 février 1873), amusante bouffonnerie de Lacome. A ce débutant on fit un accueil encourageant, mais non enthousiaste comme celui qu'avaient reçu deux autres nouveaux venus, Vasseur et Lecocq, le premier avec *la Timbale d'argent* (Bouffes, 9 avril 1872), qui, soutenue

par Désiré, Mmes Peschard et Judic, inaugura la série des succès interminables; le second, avec deux pièces revenues de Bruxelles, *les Cent Vierges* (Variétés, 13 mai 1872), et surtout *la Fille de Mme Angot* (Folies-Dramatiques, 21 février 1873), dont tous les morceaux devinrent aussitôt populaires, depuis la chanson politique « Ce n'était pas la peine de changer de gouvernement » jusqu'au duo des deux femmes, enlevé avec une verve endiablée par Mmes Desclauzas et Paola Marié. Devant leurs jeunes rivaux durent s'incliner les créateurs de l'opérette : Hervé avec sa *Veuve du Malabar* (Variétés, 26 avril 1873), succédant à deux reprises, aux Folies-Dramatiques, de *Chilpéric* et des *Chevaliers de la Table ronde* ; Offenbach, avec *les Braconniers* (Variétés, 29 janvier 1873), chantés par Mlle Heilbron, et le gentil petit acte de *Pomme d'api* (Renaissance, 4 septembre 1873), si bien rendu par Daubray, Mmes Théo et Dartaud ; Offenbach, en dépit des succès des reprises de *Barbe-Bleue*, des *Brigands* et de *la Vie parisienne* aux Variétés. Chose curieuse, et par où l'on voit bien comme il est difficile de préjuger des goûts de la foule, Vasseur et Lecocq avaient triomphé avec deux pièces d'un ton diamétralement opposé. Aussi comprend-on que l'exemple de cette prise de possession si brillante de nos théâtres d'opérette par de nouveaux venus ait déterminé un grand élan chez les jeunes compositeurs, et, chez les directeurs, une certaine tendance, — le cas est rare, — à mettre à l'essai les jeunes. Malheureusement ni M. Pourny, avec *Mazeppa* (Folies-Dramatiques, 7 septembre 1872), ni Léon

Roques avec *la Rosière d'ici* (Bouffes, 27 mars 1873), ni Grisy avec *l'Éléphant blanc* (Menus-Plaisirs, 9 septembre 1873), ni Ch. Grisart avec *la Quenouille de verre* (Bouffes, 7 novembre 1873), ni Laurent de Rillé avec *la Liqueur d'or* (Menus-Plaisirs, 11 décembre 1873), ne réussirent à décrocher cette fameuse timbale, que Vasseur avait enlevée du premier coup et qu'il manqua, du reste, à son second essai, *la Petite Reine* (Bouffes, 9 janvier 1873). Un seul autre débutant... dans l'opérette, mais un artiste chevronné d'ailleurs, Litolff, obtint un succès durable, sinon éclatant, avec *Héloïse et Abailard* (Folies-Dramatiques, 17 octobre 1872). On y remarqua la scène si drôlement mimée par Milher et quelques jolis motifs. Cette fois Litolff avait, sans vergogne et non sans esprit, baissé sa lyre au ton de l'opérette ; de romantique exubérant il s'était fait chansonnier, et le public lui sut gré de n'avoir pas fait mentir le proverbe qui veut que tout finisse par des chansons. C'est par là aussi que nous terminerons ce chapitre un peu long et un peu aride sans doute. Mais ce sont des documents surtout que nous tenions à réunir et à grouper sur une époque d'une exceptionnelle fécondité, et qui n'avait été pourtant, jusqu'ici, l'objet d'aucun travail spécial.




Samary



CHAPITRE III

De 1874 *à* 1892.

La Comédie-Française et l'Odéon

C'est l'habitude, dans le classement de nos grandes scènes subventionnées, de donner la première place à l'Opéra. Nous croyons devoir pourtant intervertir cet ordre, que nous avons nous-même observé dans notre *Almanach des Spectacles,* et nous commencerons par la Comédie-Française. Les raisons qui nous y engagent sont multiples, et nous les exposerons brièvement.

La Comédie-Française a d'abord pour elle le droit d'ancienneté. Elle fut officiellement fondée en 1680, date de la réunion des deux troupes, mais elle existe, de fait, depuis 1658, du jour où Molière fut admis à jouer au Louvre devant Louis XIV. Les écrivains les plus compétents en cette matière, M. Bonassies comme M. Monval, sont d'accord sur ce point. La Comédie-Française, en réalité, est donc plus ancienne que tout autre théâtre. C'est en 1672 seulement que le privilège pour l'Opéra fut accordé à Lulli; or, à cette date, il comptait tout au plus une année d'existence.

En outre, et c'est là une raison plus décisive,

le Théâtre-Français présente cette partiularité de posséder un répertoire essentiellement national. L'esprit de la France ne revit nulle part mieux que dans ce théâtre. Il est là tout entier avec son bon sens aiguisé, sa netteté, sa verve, sa poésie, encore discrète et raisonnable même dans ses écarts. Les traductions et les adaptations de pièces étrangères n'ont jamais tenu, sur cette scène, qu'une place secondaire. Elle a été surtout occupée par nos écrivains nationaux, et c'est à leurs chefs-d'œuvre qu'elle doit son éclat. Son répertoire remonte à l'origine même de l'histoire de notre théâtre. Il est le reflet fidèle de nos mœurs, de nos goûts, de nos passions même. Il serait facile, avec les comédies seules, de refaire toute l'histoire de la société française depuis *les Précieuses ridicules* jusqu'au *Monde où l'on s'ennuie.*

Si l'on se rend compte de l'extraordinaire richesse de ce répertoire, et si on le compare à celui des autres scènes quelles qu'elles soient, on voit tout de suite qu'il défie toute comparaison et qu'il est vraiment unique au monde. La tragédie et le drame avec toutes leurs variétés, la comédie sous toutes ses formes, y sont représentés par d'incomparables chefs-d'œuvre. Ajoutons qu'ils y sont interprétés par des artistes du plus grand mérite.

Ce répertoire n'est pas limité à de certains auteurs et à de certaines œuvres ; il s'accroît sans cesse, et c'est de lui surtout qu'on peut dire qu'il prend son bien où il le trouve. Il s'enrichit non seulement des pièces dont il a la primeur, mais encore de toutes celles, et ce ne sont pas les moindres, qui ont fait fortune ailleurs. Tout

ce qui est bon lui paraît digne de lui et il se l'approprie. Il reprend à son profit le mot célèbre de Valentine de Milan à propos de Dunois. Toute pièce excellente qu'on joue ailleurs est un enfant qu'on lui a dérobé; il le fait sien par l'adoption. Le Théâtre-Français n'est pas plus dédaigné des bons écrivains que l'Académie; chacun veut en être, et M. Dumas s'en est expliqué très franchement dans une de ses préfaces.

Si l'on tient tant à aborder ce théâtre, c'est parce que c'est chose plus difficile que de prendre pied sur tout autre. A-t-on obtenu ailleurs, devant le public, un premier succès, tout n'est point encore dit, il faut une reprise en règle pour y reparaître. A la Comédie-Française, tout ce qui est vraiment propre à intéresser le public revient souvent sur l'affiche. On y fait des changements de distribution qui piquent la curiosité des amateurs, et cela sans qu'il soit besoin de risquer l'épreuve toujours périlleuse d'une remise solennelle à la scène.

Enfin, et cette raison vaut au moins les autres, la Comédie-Française mérite le premier rang par l'excellence de sa troupe et par sa variété. Cette troupe répond à tous les besoins de son répertoire, et si parfois elle semble fléchir sur quelques points, ce n'est jamais qu'une faiblesse passagère. Tout, d'ailleurs, convie les artistes à venir s'abriter dans cette maison hospitalière. Ils y trouvent la consécration de leur talent, et ils ont pour l'apprécier un auditoire de choix. Faire partie de la Comédie-Française a toujours été un honneur justement envié. Il faut ajouter que l'intérêt lui-même y trouve son compte. Le so-

ciétaire n'est à la merci de personne, il a ses droits, et aussi sa retraite quand l'âge ou la maladie ne lui permettent plus de paraître devant le public. Nulie part encore, à cause de la variété même du répertoire, l'artiste n'est plus ménagé. Le chant use rapidement les meilleurs, et la plupart des chanteurs disparaissent vite. La Comédie-Française garde longtemps ses acteurs, qui changent d'emploi en vieillissant : à cette heure même son doyen, toujours alerte, compte près de cinquante ans de services.

A vrai dire, « la troupe » de la Comédie-Française est aujourd'hui la seule qui soit encore digne de ce nom. Elle seule, en effet, possède une tradition ; elle seule (à peu d'exceptions près, car la vanité et l'appât des gains excessifs pénètrent partout) a gardé l'amour de sa maison. Elle est encore non seulement la meilleure du monde par le talent, et la plus unie, mais la plus nombreuse. C'est grâce à la qualité et au nombre de ses acteurs qu'elle a pu accomplir le travail considérable des vingt et une années dont nous nous occupons. Pour plus de concision et de netteté nous l'avons résumé dans le tableau suivant :

PIÈCES REPRÉSENTÉES
A LA COMÉDIE-FRANÇAISE
DE 1871 A 1892

I. PIÈCES NOUVELLES

DIRECTION PERRIN

	Date de la repr.	Total des repr.
Gondinet. *Christiane*, c. 4 a.	20 déc. 1871.	53
Pailleron. *L'Autre motif*, c. 1 a.	29 fév. 72.	105
Meilhac et de Najac. *Nany*, c. 4 a.	12 avril.	12
Sandeau et Decourcelle. *Marcel*, c. 1 a.	18 mai.	75
C. Mendès. *La Part du roi*, c. 1 a., en v.	20 juin.	17
G. Richard. *Les Enfants*, dr. 3 a.	20 sept.	31
Pailleron. *Hélène*, tr. 3 a., en v.	14 nov.	10
Éd. Fournier. *La Vraie Farce de Maître Pathelin*, c. 3 a., en v.	26 nov.	57
O. Feuillet. *L'Acrobate*, c. 1 a.	18 avril 73.	28
Manuel. *L'Absent*, c. 1 a., en v.	4 juin.	44
Meilhac et Lud. Halévy. *L'Été de la Saint-Martin*, c. 1 a.	1er juil.	191
P. Ferrier. *Chez l'avocat*, c. 1 a., en v.	22 juil.	208
E. Augier et Sandeau. *Jean de Thommeray*, c. 5 a.	29 déc.	43
O. Feuillet. *Le Sphinx*, dr. 4 a.	23 mars 74.	74
P. Ferrier. *Tabarin*, c. 2 a., en v.	15 juin.	36
De Bornier. *La Fille de Roland*, dr. 4 a., en v.	15 fév. 75.	158
Cadol. *La Grand'maman*, c. 4 a.	17 mai.	17
Monselet et P. Arène. *L'Ilote*, c. 1 a., en v.	17 juin.	17
Pailleron. *Petite pluie*, c. 1 a.	4 déc.	48

A. Dumas fils. *L'Étrangere*, c. 5 a. 14 fév. 76. 191
Legouvé et Labiche. *La Cigale chez les Fourmis*, c. 1 a. 23 mai 103
Coppée. *Le Luthier de Crémone*, c. 1 a., en v. 23 mai. 100
Parodi. *Rome vaincue*, trag. 5 a., en v. 27 sept. 35
Erckmann-Chatrian. *L'Ami Fritz*, c. 3 a. 4 déc. 207
D'Hervilly. *Le Magister*, c. 1 a., en v. 15 janv. 77 7
Lomon. *Jean Dacier*, dr. 5 a., en v. 28 avril. 30
E. Moreau. *Parthénice*, c. 1 a., en v. 21 déc. 3
J. Aicard. 5e a. d'*Othello*, dr. en v. 19 mars 78. 3
E. Augier. *Les Fourchambault*, c. 5 a. 8 avril. 176
Meilhac et Lud. Halévy. *Le Petit hôtel*, c. 1 a. 21 fév. 79. 78
Pailleron. *L'Étincelle*, c. 1 a. 13 mai. . . 118
Legouvé. *Anne de Kerviller*, dr. 1 a. 27 nov. 12
Adenis. *Diogène et Scapin*, à-prop. 1 a., en v. 15 janv. 80. 1
Sardou. *Daniel Rochat*, c. 5 a. 16 fév. . . 58
P. Delair. *Garin*, dr. 5 a., en v. 8 juil. . 16
A. Dumas fils. *La Princesse de Bagdad*, pièce 3 a. 31 janv. 81 44
Pailleron. *Pendant le bal*, c. 1 a., en v. 5 mars. 74
— *Le Monde où l'on s'ennuie*, c. 3 a. 25 avril. 365
P. Delair. *Le Fils de Corneille*, à-prop. 1 a., en v. 6 juin 5
A. de Musset. *Barberine*, c. 3 a. 27 fév. 82. 12
Erckmann-Chatrian. *Les Rantzau*, c. 4 a. 27 mars 86
De Massa. *Service en campagne*, c. 1 a., en v. 12 mai. 28
O. Feuillet. *Les Portraits de la marquise*, c. 2 a. 20 mai 6

H. Becque. *Les Corbeaux,* pièce 4 a. 14 sept. 18
De Courcy. *Toujours!* c. 1 a. 25 mai 83. 45
E. Moreau. *Corneille et Richelieu,* à-prop. 1 a., en v. 6 juin. 23
Mlle Simone Arnaud. *Mademoiselle du Vigean,* c. 1 a., en v. 28 juin 25
A. Delpit. *Les Maucroix,* c. 3 a. 4 oct. . 28
Desvallières. *Une Matinée de contrat,* c. 1 a. 7 déc. 13
Bertol-Graivil. *Maître et valets,* à-prop. 1 a., en v. 15 janv. 84 2
J. Aicard. *Smilis,* dr. 4 a. 23 janv. . . . 10
Meilhac. *La Duchesse Martin,* c. 1 a. 16 mai. 52
Bisson. *Le Député de Bombignac,* c. 3 a. 28 mai. 57
De Lassus. *Racine à Port-Royal,* à-prop. 1 a., en v. 21 déc. 8
A. Dumas fils. *Denise,* pièce 4 a. 19 janv. 85. 142
P. Delair. *Apothéose,* à-prop. 1 a., en v. 15 juin. 2
A. Dreyfus. *Une Rupture,* c. 1 a. 19 juin. 79
R. Deslandes. *Antoinette Rigaud,* c. 3 a. 30 sept. 65

DIRECTION CLARETIE

Morand. *L'Héritière,* c. 1 a. 2 déc. . . . 37
De Banville. *Socrate et sa femme,* c. 1 a., en v. 2 déc. 54
D'Hervilly. *Molière en prison,* à-prop. 1 a., en v. 15 janv. 86. 5
Gondinet. *Un Parisien,* c. 3 a. 23 janv. . 70
Renan. *Mil huit cent deux,* à prop. 1 a. 26 fév. 4
O. Feuillet. *Chamillac,* c. 5 a. 9 avril. . . 73
Verconsin. *La Sortie de Saint-Cyr,* c. 1 a. 22 juin 17
Richepin. *Monsieur Scapin,* c. 3 a. en v. 27 oct. 35

E. Moreau. *Protestation,* à-prop. 1 a., en v. 15 janv. 87. 1
A. Dumas fils. *Francillon,* c. 3 a. 17 janv. 126
Theuriet et Morand. *Raymonde,* c. 3 a. 28 mai. 11
P. Barbier. *Vincenette,* c. 1 a., en v. 28 mai. 41
Pailleron. *La Souris,* c. 3 a. 18 nov. . . . 74
Le Corbeiller. *La Nuit de juin,* à-prop. 1 a., en v. 11 déc. 4
Tiercelin. *Le Rire de Molière,* à-prop. 1 a., en v. 15 janv. 88. 3
Richepin. *Le Flibustier,* c. 3 a., en v. 14 mai. 62
Meilhac et Ganderax. *Pepa,* c. 3 a. 31 oct. 42
Bergerat *Le Premier baiser,* c. 1 a. 20 mai 89. 9
De Borrelli. *Alain Chartier,* pièce 1 a., en v. 20 mai. 15
De Lassus. *Le Vieux Corneille,* à-prop. 1 a., en v. 6 juin. 3
Ch. Edmond. *La Bûcheronne,* dr. 4 a. 13 nov. 6
Meilhac. *Margot,* c. 3 a. 18 janv. 90. . 40
Ph. Gille. *Camille,* c. 1 a. 12 mars. . . . 28
H. Lavedan. *Une Famille,* c. 4 a. 17 mai. 24
De Courcy. *Une Conversion,* c. 1 a. 29 déc. 23
V. Sardou. *Thermidor,* dr. 4 a. 24 janv. 91. 2
J. Lemaître. *Mariage blanc,* dr. 3 a. 20 mars. 27
A. Silvestre et Morand. *Grisélidis,* pièce 3 a., en v. 15 mai. 51
Berr de Turique. *Le Rez-de-chaussée,* c. 1 a. 29 mai. 19
P. Ferrier. *L'Article 231,* c. 3 a. 11 juil. 15
Raymond et Boucheron. *L'Ami de la maison,* c. 3 a. 3 oct. 3
P. Delair. *La Mégère apprivoisée,* c. 4 a. 19 nov. 24

II. PIÈCES JOUÉES POUR LA PREMIÈRE FOIS A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

—

DIRECTION PERRIN

Belot et Villetard. *Le Testament de César Girodot*, c. 3 a. 26 juin 73. 174
Denayrouze. *La Belle Paule*, c. 1 a., en v. 12 mai 74. 9
A. Dumas fils. *Le Demi-Monde*, c. 5 a. 29 oct. 208
G. Sand. *Le Mariage de Victorine*, c. 3 a. 7 mars 76. 84
— *Le Marquis de Villemer*, c. 4 a. 4 juin 77. 127
E. Guiard. *Volte-face*, c. 1 a., en v. 12 oct. 114
A. Dumas fils. *Le Fils naturel*, c. 5 a. 2 déc. 78. 47
V. Hugo. *Ruy-Blas*, dr. 5 a., en v. 4 avril 79. 199
V. Sardou. *Les Pattes de mouches*, c. 3 a. 21 octobre 84. 40

DIRECTION CLARETIE

A. Dumas et Meurice. *Hamlet*, dr. 5 a., en v. 28 sept. 86. 108
H. Becque. *Les Honnêtes femmes*, c. 1 a. 27 oct. 72
A. Dumas. *L'Invitation à la valse*, c. 1 a. 24 janv. 87. 108
Patrat. *L'Anglais*, c. 1 a. 6 fév. . . . 14
A. Dumas fils. *La Princesse Georges*, pièce 3 a. 27 fév. 88. 15
De Banville. *Le Baiser*, c. 1 a., en v. 14 mai. 57
G. Sand. *François le Champi*, c. 3 a. 22 sept. 30
Meilhac et Lud. Halévy. *Les Brebis de Panurge*, c. 1 a. 30 sept. 51

Coppée. *Le Passant*, c. 1 a., en v. 29 nov. 45
A. Dreyfus, *Le Klephte*, c. 1 a. 20 mai 89. 29
Meilhac. *L'Autographe*, c. 1 a. 25 janv. 90. 51
Labiche et Delacour. *Les Petits oiseaux*, c. 3 a. 21 juil. 30
H. Becque. *La Parisienne*, c. 3 a 11 nov. . 17
P. Berton. *Les Jurons de Cadillac*, c. 1 a. 5 déc. 8
A. Dumas fils. *Une Visite de noces*, c. 1 a. 11 avril 91. 20
A. Scholl. *Rosalinde*, c. 1 a. 29 mai. . 26
De Porto-Riche. *La Chance de Françoise*, c. 1 a. 15 déc. 7

III. PIÈCES JOUÉES A LA COMÉDIE-FRANÇAISE AVANT 1871

ANCIEN RÉPERTOIRE

Corneille : *Le Cid*, 5 a., 106 repr.; *Cinna*, 5 a., 27 ; *Horace*, 5 a., 47 ; *Médée* (1er a.), 2 ; *le Menteur*, 5 a., 67 ; *Polyeucte*, 5 a., 35 ; *Psyché* (3e a.) 7.

La Fontaine : *La Coupe enchantée*, 1 a., 11.

Molière : *L'Amour médecin*, 3 a., 5 ; *Amphitryon*, 3 a., 67 ; *l'Avare*, 5 a., 157 ; *le Bourgeois gentilhomme*, 5 a., 47 ; *la Critique de l'École des femmes*, 1 a., 4 ; *le Dépit amoureux*, 2 a., 199 ; *Don Juan* (2e a.), 2 ; *l'École des femmes*, 5 a., 91 ; *l'École des maris*, 3 a., 27 ; *l'Étourdi*, 5 a., 92 ; *les Fâcheux*, 3 a., 11 ; *les Femmes savantes*, 5 a., 137 ; *les Fourberies de Scapin*, 3 a., 117 ; *George Dandin*, 3 a., 16 ; *l'Impromptu de Versailles*, 1 a., 9 ;

le Malade imaginaire, 3 a., 172; *le Mariage forcé*, 1 a., 182; *le Médecin malgré lui*, 3 a., 105; *le Médecin volant*, 1 a., 12; *le Misanthrope*, 5 a., 139; *Monsieur de Pourceaugnac*, 3 a., 24; *les Précieuses ridicules*, 1 a., 170; *Sganarelle*, 1 a., 25; *Tartufe*, 5 a., 182.

Boursault : *Le Mercure galant*, 4 a., 8.

Racine : *Andromaque*, 5 a., 76; *Athalie*, 5 a., 19; *Bajazet*, 5 a., 13; *Britannicus*, 5 a., 77; *Esther*, 3 a., 10; *Iphigénie*, 5 a., 20; *Mithridate*, 5 a., 22; *Phèdre*, 5 a., 72; *les Plaideurs*, 3 a., 91.

Regnard : *Attendez-moi sous l'orme*, 1 a., 10; *les Folies amoureuses*, 3 a., 34; *le Joueur*, 5 a., 11; *le Légataire universel*, 5 a., 33.

Dancourt : *La Maison de campagne*, 1 a., 4.

Le Sage : *Crispin rival de son maître*, 1 a., 3; *Turcaret*, 5 a., 9.

Marivaux : *L'Épreuve*, 1 a., 115; *les Fausses confidences*, 3 a., 29; *le Jeu de l'Amour et du hasard*, 3 a., 142; *le Legs*, 1 a., 36; *la Surprise de l'Amour*, 3 a., 8.

Voltaire : *Zaïre*, 5 a., 54.

Fagan : *Les Originaux*, 1 a., 15.

Sedaine : *La Gageure imprévue*, 1 a., 12; *le Philosophe sans le savoir*, 5 a., 36.

Beaumarchais : *Le Barbier de Séville*, 4 a., 45; *le Mariage de Figaro*, 5 a., 107.

Poinsinet : *Le Cercle*, 1 a., 4.

RÉPERTOIRE MODERNE

About (E.) : *Histoire ancienne*, 1 a., 38.

Augier (E.) : *L'Aventurière*, 4 a., 204; *la Ciguë*, 2 a., 18; *les Effrontés*, 5 a., 46; *Gabrielle*,

5 a., 49; *Maître Guérin*, 5 a., 47; *Paul Forestier*, 4 a., 18; *Philiberte*, 3 a., 96; *le Post-Scriptum*, 1 a., 113.

Augier (E.) et Sandeau (J.) : *Le Gendre de M. Poirier*, 4 a., 296.

Balzac (de) : *Mercadet*, 3 a., 52.

Banville (Th. de) : *Gringoire*, 1 a., 123.

Barrière (Th.) : *Le Feu au couvent*, 1 a., 112.

Bayard et de Wailly : *Le Mari à la campagne*, 3 a., 30.

Caraguel : *Le Bougeoir*, 1 a., 78.

Delavigne (Cas.) : *Don Juan d'Autriche*, 5 a., 6 ; *les Enfants d'Edouard*, 3 a., 2 ; *une Famille au temps de Luther*, 1 a., 6.

Doucet (C.) : *Le Baron Lafleur*, 3 a., 21 ; *les Ennemis de la maison*, 3 a., 51 ; *le Fruit défendu*, 3 a., 26.

Dumas (A.) : *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, 4 a., 45 ; *Henri III et sa cour*, 5 a., 77 ; *Mademoiselle de Belle-Isle*, 5 a., 140 ; *le Mari de la veuve*, 1 a., 9 ; *un Mariage sous Louis XV*, 4 a., 10.

Duveyrier : *Faute de s'entendre*, 1 a., 9.

Ferrier (P.) : *La Revanche d'Iris*, 1 a., 85.

Feuillet (O.) : *Un Cas de conscience*, 1 a., 54 ; *le Cheveu blanc*, 1 a., 30 ; *Dalila*, 5 a., 10 ; *Julie*, 3 a., 35 ; *Péril en la demeure*, 2 a., 9 ; *le Pour et le Contre*, 1 a., 110 ; *le Village*, 1 a., 187.

Girardin (Mme de) : *la Joie fait peur*, 1 a., 141.

Gozlan : *La Pluie et le Beau temps*, 1 a., 36 ; *une Tempête dans un verre d'eau*, 1 a., 11.

Hugo (V.) : *Hernani*, 5 a., 258 ; *Marion Delorme*, 5 a., 62 ; *le Roi s'amuse*, 5 a., 50.

Lacroix (J.) : *Œdipe Roi*, 5 a., 83.
Laluyé : *Au printemps*, 1 a., 73.
Laya (Léon) : *Le Duc Job*, 4 a., 86.
Legouvé (E.) : *Un Jeune homme qui ne fait rien*, 1 a., 19; *Par droit de conquête*, 3 a., 14.
Mallefille : *Les Deux Veuves*, 1 a., 17.
Manuel : *Les Ouvriers*, 1 a., 110.
Mazères : *Le Jeune Mari*, 3 a., 10.
Murger (H.) : *Le Bonhomme Jadis*, 1 a., 64.
Musset (A. de) : *Un Caprice*, 1 a., 41; *les Caprices de Marianne*, 2 a., 39; *le Chandelier*, 3 a., 87; *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, 1 a., 110; *Il ne faut jurer de rien*, 3 a., 190; *la Nuit d'octobre*, 29; *la Nuit de mai*, 3; *On ne badine pas avec l'amour*, 3 a., 148.
Nicolle (H.) : *Les Projets de ma tante*, 1 a., 116.
Pailleron : *Le Dernier Quartier*, 2 a., 220.
Picard, Wafflard et Fulgence : *Les Deux Ménages*, 3 a., 106.
Ponsard : *L'Honneur et l'argent*, 5 a., 37; *Horace et Lydie*, 1 a., 26; *le Lion amoureux*, 5 a., 1.
Prével (J.) : *Un Mari qui pleure*, 1 a., 95.
Samson : *La Famille Poisson*, 1 a., 21.
Sandeau (J.) : *Mademoiselle de la Seiglière*, 4 a., 170.
Scribe : *Bertrand et Raton*, 5 a., 27; *une Chaîne*, 5 a., 34; *le Verre d'eau*, 5 a., 14.
Scribe et Duveyrier : *Oscar*, 3 a., 49.
Scribe et Legouvé : *Bataille de dames*, 3 a., 126; *Adrienne Lecouvreur*, 5 a., 152.
Scribe et Mélesville : *Valérie*, 3 a., 16.

Vacquerie (A.) : *Jean Baudry*, 4 a., 91 ; *Souvent homme varie*, 2 a., 47.
Vigny (A. de) : *Chatterton*, 3 a., 11.
Wafflard et Fulgence: *Le Voyage à Dieppe*, 3 a., 14.
X : *Le Supplice d'une femme*, 3 a., 110.

C'est un total de 139 pièces, dont 41 en cinq actes, 10 en quatre, 35 en trois, 6 en deux et 117 en un seul, ce qui fait 479 actes; encore n'avons-nous pas compris dans ce chiffre, et à dessein, de très nombreux à-propos, depuis *Bon jour, bon an*, de M. Manuel (1er janvier 1871), jusqu'à *Alceste converti*, de M. Roger Milès (15 janvier 1891), parce que la forme n'en est pas essentiellement dramatique. 61 parmi ces œuvres sont empruntées à l'ancien répertoire; l'apport est donc considérable.

Il ne faut pas, d'ailleurs, ne voir que la quantité des œuvres représentées, il convient aussi de se rendre compte de leur qualité et de leur importance littéraire. Cette liste ne donnerait aussi qu'une idée fort inexacte et très insuffisante de l'activité de la troupe si l'on ne savait quelle coquetterie ont apportée de tout temps à se remplacer dans les mêmes rôles les artistes de la Comédie-Française. On peut dire que ces changements ont l'avantage de compléter en quelque sorte la physionomie des personnages. Chaque acteur, selon son tempérament, met plus en relief certain trait et éclaire d'une vive lumière ce que ses prédécesseurs avaient laissé dans l'ombre. Les petits emplois même sont fort recherchés. On sait, pour ne citer que peu d'exemples, tout l'éclat que Delaunay, Got, Coquelin

et Thiron, ont donné aux rôles effacés d'Acaste, de Purgon, de M. Loyal et de l'apothicaire bègue de *Monsieur de Pourceaugnac*.

Il nous suffira maintenant de nous reporter au début de notre chapitre pour tirer de la simple inspection du tableau que nous avons placé sous les yeux du lecteur tout l'enseignement qu'il contient.

Examinons d'abord l'ancien et le nouveau répertoire. Il convient, disons-le tout de suite, de n'attacher qu'une importance relative au chiffre des représentations et de ne pas oublier que les petites pièces, tout d'abord, sont particulièrement favorisées. Elles servent, en effet, d'appoint, et le plus souvent même de lever de rideau, dans la composition des spectacles. Il faut remarquer aussi que certaines œuvres doivent quelquefois leur faveur spéciale, et même singulière en apparence, au mérite de certains artistes en vogue dans des rôles qui s'adaptent bien à leur talent. Cette double réserve faite, le chiffre des représentations est un étiage assez juste du mérite des œuvres, et plus encore du goût du public. Il serait piquant, si la place ne nous était pas mesurée, de tirer de cette assertion toutes les déductions qu'elle comporte.

Les pièces de Corneille le plus souvent jouées sont, par ordre de représentations : *Le Cid*, *le Menteur*, *Horace* et *Polyeucte*; pour Racine, ce sont *les Plaideurs*, *Britannicus*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Mithridate* et *Iphigénie*; pour Molière, en mettant à part, d'après les raisons que nous avons indiquées plus haut, *le Dépit amoureux* et *le Mariage forcé*, c'est *Tartuffe* qui est au

premier rang, puis viennent *le Malade imaginaire, l'Avare, le Misanthrope, les Femmes savantes, les Fourberies de Scapin, le Médecin malgré lui* et *l'École des femmes;* pour Regnard, ce sont *les Folies amoureuses* qu'on joue le plus, puis *le Légataire* et *le Joueur*. Observons, à ce sujet, que c'est sous la direction de M. Perrin, qui, disait-on, en dépit de Voltaire « ne se plaisait pas » à Regnard, que les pièces de cet auteur ont été le plus brillamment interprétées et ont réalisé les plus fortes recettes. Coquelin, on s'en souvient encore, déployait dans *le Légataire* une verve étourdissante. Pour Marivaux, *le Jeu de l'amour et du hasard* l'emporte de beaucoup sur *les Fausses confidences;* dans l'œuvre de Beaumarchais, *le Mariage de Figaro* est également préféré au *Barbier de Séville*. Observons encore que les pièces empruntées, dans notre énumération, à ce qu'on appelait autrefois le répertoire de second ordre, *le Mercure galant, la Maison de campagne, les Surprises de l'amour, les Originaux* et *le Cercle*, n'ont été reprises que sous la direction de M. Claretie. Le XVIIe siècle, on le voit, survit tout entier avec ses grands maîtres. Corneille, Racine et Molière, sont au premier rang, comme au temps même où ils existaient. Le siècle suivant ne vit plus guère que par des auteurs qu'on regardait alors comme secondaires. Marivaux et Beaumarchais ont effacé non seulement Crébillon, mais Voltaire lui-même.

Si de l'ancien répertoire nous passons au répertoire moderne, en mettant de côté les petites pièces (*le Dernier Quartier, le Village, la Joie*

fait peur, Gringoire, les Projets de ma tante, le Post-Scriptum, le Feu au couvent et *les Ouvriers*), nous voyons s'étager ainsi, suivant leur chiffre de représentations, les pièces jouées à la Comédie-Française antérieurement à 1871 : *Le Gendre de M. Poirier, Hernani, l'Aventurière, Il ne faut jurer de rien, Mademoiselle de la Seiglière, Adrienne Lecouvreur, Mademoiselle de Belle-Isle, On ne badine pas avec l'amour, le Supplice d'une femme, les Deux Ménages, Philiberte, Jean Baudry, le Duc Job et Œdipe Roi.* Ces pièces appartiennent aux genres les plus divers et leur énumération, sans doute moins significative que celle des œuvres classiques qui ont subi l'épreuve du temps, n'en est pas moins, à certains égards, très curieuse.

La renommée des auteurs dramatiques est grande, mais nous devons constater qu'elle est souvent de courte durée. Edmond About, avec son *Histoire ancienne*, Casimir Delavigne, Ponsard (si l'on excepte le petit acte d'*Horace et Lydie*), Léon Gozlan, Mallefille, Mazères, ont disparu successivement de l'affiche de la Comédie-Française, et le même sort en attend bien d'autres. De Vigny, en dépit de son *Chatterton*, ne vivra plus bientôt que comme poète lyrique : le charme et la sensibilité de Mlle Broisat n'ont pu faire accepter au public, en 1877, un drame que la jeunesse romantique applaudissait avec enthousiasme. Il est probable qu'il a été alors représenté pour la dernière fois à la Comédie-Française.

Les pertes sont nombreuses, mais elles sont, en partie, compensées par les gains. La tradition

de la Comédie-Française, nous le répétons, est de s'annexer volontiers les œuvres applaudies sur d'autres scènes. M. Perrin a eu la main singulièrement heureuse. Il suffit pour le prouver de rappeler les titres et le succès sur notre première scène du *Testament de César Girodot*, repris avec Kime et Mlle Jouassain, du *Demi-Monde* et du *Marquis de Villemer*. Ajoutons à ces pièces *le Mariage de Victorine*, qui fut joué le même soir que *le Philosophe sans le savoir* et qui, malgré la grâce et la jeunesse de Mme Barretta, parut à quelques-uns plus vieilli que l'œuvre de Sedaine; puis enfin *Ruy-Blas*, et on peut même ajouter *Hamlet*, un des grands succès de Mounet-Sully, car cette adaptation du drame de Shakespeare avait été admise et distribuée par M. Perrin.

Passons maintenant aux nouveautés qui furent applaudies, et citons d'abord les grandes pièces. Nous trouvons par ordre de dates *la Vraie Farce de Maître Pathelin*, *l'Étrangère* avec son fameux vibrion, *l'Ami Fritz*, qu'avec une audace heureusement justifiée par le succès M. Perrin déclara d'abord par la voie de la presse une œuvre remarquable, afin de couper court à une opposition soi-disant patriotique; *les Fourchambault*, la dernière pièce d'Augier, *le Monde où l'on s'ennuie*, *les Rantzau* et *Denise*, que le directeur, on s'en souvient, décida l'auteur à écrire, au grand bénéfice de chacun d'eux. Les petites pièces les mieux accueillies du même temps sont *l'Autre motif*, *l'Été de la Saint-Martin*, *Chez l'avocat*, *la Cigale chez les Fourmis*, *le Luthier de Crémone*, *l'Étincelle* et

Une Rupture. On conviendra facilement que les quinze années de l'administration de M. Perrin avaient été bien employées.

C'est précisément où il méritait le mieux de réussir qu'il fut le moins heureux. Il eut la constante préoccupation d'encourager les jeunes auteurs, et il la poussa peut-être à l'excès; en tout cas, il fit plus que ne le comportait la tradition de la Comédie-Française. Il ne fit pas la part belle aux seuls nouveaux venus, mais aux vrais jeunes, à des débutants épris de littérature ou amateurs de réformes plus ou moins hardies; on peut même dire qu'il fit à ceux-ci la part du lion. La plupart des pièces qu'ils donnèrent étaient longues, remplissaient presque à elles seules le spectacle et exigeaient de grands frais tant pour les décors que pour les costumes. Telles furent *Rome vaincue*, *Jean Dacier*, *Garin*, *Smilis*, *les Enfants*, *les Maucroix* et *les Corbeaux*. Aucune de ces œuvres ne triompha de l'indifférence du public, et M. Perrin en éprouva une cruelle déception. Il n'avait rien épargné pourtant et il les avait fait jouer par les meilleurs acteurs. On n'a pas oublié avec quel éclat parurent Sarah Bernhardt dans *Rome vaincue* et Mlle Reichemberg dans *les Corbeaux*. Tant d'efforts furent inutiles.

C'est peut-être à cette série d'insuccès qu'il faut attribuer la prudence plus grande de M. Claretie, du moins à son entrée. Il faut reconnaître en effet que, récemment, il a fait bon accueil à un débutant, M. Lavedan, l'auteur d'*Une Famille*, et à quelques nouveaux venus à la Comédie, M. J. Lemaître avec *Mariage blanc*, M. Sil-

vestre avec *Grisélidis* et M. Richepin avec *Monsieur Scapin* et *le Flibustier*. Le succès tout récent de *Par le Glaive!* succès auquel une interprétation de premier ordre n'a pas été étrangère, l'encouragera sans doute à d'autres essais. Quant aux autres pièces nouvelles qu'il a montées, nous glisserons sur quelques vaudevilles peu dignes de notre première scène, et dont la série s'était ouverte d'ailleurs sous l'administration de M. Perrin avec *le Député de Bombignac*, et nous citerons *Chamillac*, *Francillon* et *la Mégère apprivoisée*.

Il convient aussi de ne pas oublier *Thermidor*, interdit après la seconde représentation. Pour les pièces empruntées par M. Claretie à d'autres théâtres, ce sont les plus courtes (la plupart il est vrai utilisées comme simples levers de rideau) qui ont le moins souffert de cette migration toujours périlleuse. *Une Visite de noces* et *les Honnêtes femmes*, par exemple, ont franchi ce redoutable passage avec beaucoup plus de bonheur que *la Princesse Georges*, insuffisamment interprétée d'ailleurs, et *la Parisienne*. A tout prendre, malgré les réserves que l'on peut faire et quelque préférence qu'on ait pour tel ou tel mode de direction, on avouera que la Comédie-Française, après avoir brillé d'un vif éclat, ne paraît pas près de déchoir. C'est toujours vers elle que sont attirés et les auteurs célèbres et ceux qui aspirent à le devenir.

A ne considérer que les acteurs, il s'est fait dans la troupe, depuis 1871, des vides nombreux et regrettables. Régnier, Lafontaine, Leroux, Bressant, Talbot, Barré, Thiron, Maubant, De-

launay, ont pris leur retraite ou sont morts; Mmes Lafontaine, Nathalie, Arnould-Plessy, Émilie Guyon, Favart, Croizette, Marie Royer, Jouassain, Dinah Félix, Tholer, Jeanne Samary, ont aussi quitté la scène ou disparu. N'oublions pas le brusque départ de Mme Sarah Bernhardt et les fréquentes absences de Coquelin. Mais ces pertes ont été compensées, surtout dans les premières années, par de brillantes recrues : MM Mounet-Sully, Worms, Silvain, Le Bargy, de Féraudy, Leloir, Jean-Paul Mounet, Lambert fils; Mmes Sarah Bernhardt, Barretta, Broisat, Dudlay, Bartet, Samary, dont l'apparition fut si courte, Pierson, Muller et de Marsy. Remarquons, en passant, qu'en dépit des partisans de l'avancement sur place, ces artistes avaient été, pour la plupart, enlevés à d'autres théâtres. La Comédie-Française ne prend pas seulement ses pièces, mais aussi ses acteurs où elle les trouve. Elle appelle à elle tous les mérites, et c'est ainsi qu'à travers toutes les vicissitudes elle repare ses pertes et maintient sa vieille renommée. Les temps, sans doute, ne sont pas toujours également favorables, soit au recrutement des œuvres, soit à celui des interprètes. Il y a des talents qu'on remplace difficilement; on le voit assez en lisant les noms de ceux que la Comédie a perdus depuis vingt ans. Il est possible que l'épreuve ait été particulièrement rude en ces dernières années, et qu'on se soit trop hâté d'enrôler certains acteurs. Il semble qu'on aurait pu prodiguer un peu moins le sociétariat. Plus de prudence paraît nécessaire. C'est en restant fidèle à son passé et à ses traditions que la Comédie-Fran-

çaise vivra; plus elle s'y attachera, plus elle sera florissante. C'est sa raison d être, et ce sera sa sauvegarde dans l'avenir.

La transition est facile de la Comédie-Française à l'Odéon, car celui-ci devait être le complément de celle-là. Il s'en distinguerait, toutefois, sur plus d'un point. Il donnerait plus largement asile dans son répertoire, tant ancien que moderne, aux œuvres de second ordre que la Comédie-Française ne reprend d habitude que d'une façon très irrégulière. Il ferait un plus large accueil à la littérature étrangère, que le public a le droit et le désir très naturel de connaître Il s'ouvrirait plus volontiers aux jeunes auteurs; il serait pour eux ce que le Luxembourg est pour les peintres; la Comédie serait leur Louvre Tel encore on rêve d'un Théâtre-Lyrique qui serait pour les compositeurs le vestibule de l'Opéra. Ainsi comprise la gestion de l'Odéon serait vraiment fructueuse; intéressante par elle-même, elle faciliterait sur plus d'un point et elle compléterait celle de la Comédie-Française. Aussi comprend-on que l'idée d'une gestion commune des deux théâtres se soit fait jour plus d'une fois. L'expérience a été tentée, sans succès du reste, en 1832, et M. Perrin avait vivement désiré la reprendre pour son compte. A vrai dire l'entente est plus nécessaire que la fusion. Il y a contre celle-ci des objections sérieuses, et ce n'est pas ici le lieu de les discuter. Le fait seul d'y avoir sérieusement songé montre assez quels liens étroits rattachent l'un à l'autre ces deux grands théâtres.

Ces préliminaires rendent superflus de longs

commentaires sur l'histoire de l'Odéon depuis 1874. Pour apprécier dans quelle mesure on s'est appliqué à satisfaire aux exigences que nous venons d'indiquer, il suffira d'énumérer les principales œuvres montées, reprises ou gardées au répertoire, par les trois directeurs qui se sont succédé à l'Odéon : M. Du Quesnel, jusqu'au deuxième semestre de 1880 ; M. de la Rounat, de 1880 à la fin de 1884, date de sa mort, et M. Porel, jusqu'à la fin de l'époque qui nous occupe.

Nous suivrons ici encore l'ordre adopté pour notre second chapitre et nous passerons successivement en revue le répertoire ancien, les œuvres modernes antérieures à 1871, les emprunts à d'autres théâtres et les pièces nouvelles. Une place spéciale sera gardée pour les œuvres étrangères et pour celles qui font une part à la musique. Rappelons que de tout temps ces sortes de pièces ont été en faveur à l'Odéon. M. Porel, quand il en a monté plusieurs, n'a donc fait que reprendre une tradition ancienne dont personne n'avait réclamé l'abandon. Les traductions et les adaptations représentées à l'Odéon depuis un siècle sont presque innombrables. Quant à la musique, M. Porel, en remontant *l'Arlésienne*, ne faisait qu'imiter M. Du Quesnel, qui avait monté *les Érinnyes*.

Pour l'ancien répertoire, le moyen le plus simple d'être complet et d'être court, c'est de nous reporter au tableau du Théâtre-Français et de signaler, d'une part, les pièces qui figurent sur ce tableau et qui n'ont pas été jouées à l'Odéon, de l'autre, celles qui, au contraire, n'ont été jouées qu'à l'Odéon.

La première catégorie se compose de *Médée, l'Amour médecin, l'Impromptu de Versailles, le Médecin volant, le Mercure galant, Bajazet, Attendez-moi sous l'orme, la Maison de campagne, le Legs, la Surprise de l'amour*, deuxième forme (on sait, en effet, que deux pièces de Marivaux ont été jouées sous ce titre), *les Originaux* et *le Cercle*.

La deuxième catégorie comprend : de Corneille, *Don Sanche, l'Illusion comique, Psyché* (entière), *Rodogune* et *Théodore*; de Rotrou, *Venceslas*; de Molière, *Don Juan* (entier), *Mélicerte* et *le Sicilien*; de Brueys et Palaprat, *l'Avocat Pathelin* et *le Grondeur*; de Regnard, *le Distrait* et *les Ménechmes*; de Destouches, *la Fausse Agnès*; de Marivaux, *l'École des mères, les Sincères* et *la Surprise de l'amour*, première forme; de Voltaire, *le Comte de Boursoufle* et *Mahomet*; de d'Allainval, *l'École des bourgeois*; de Collé, *la Partie de chasse de Henri IV*; de Beaumarchais, *Eugénie*; de Collin d'Harleville, *les Châteaux en Espagne*, et d'Andrieux, *les Étourdis*.

Un tel répertoire est tout à fait conforme à la tradition d'un théâtre où se sont maintenues nombre d'œuvres que la Comédie-Française a cessé de reprendre. Il en est, parmi elles, quelques-unes qu'il est regrettable de ne plus voir jamais sur ses affiches. Telle est *l'Illusion*, où Got était inimitable en matamore, telle *Rodogune*, que la disette de mères tragiques empêche seule peut-être de reprendre depuis vingt ans, et tels aussi *les Ménechmes*, où les deux Coquelin nous eussent donné pour la première

fois l'illusion vainement rêvée par Regnard. Il n'est pas hors de propos de faire remarquer ici, au sujet de l'Odéon, qu'il s'y est passé un fait assez semblable à celui qu'on a observé à la Comédie-Française, et pour la même raison. La création des abonnements du mardi et du jeudi a forcé le public spécial de la rue Richelieu à entendre, sinon à goûter toujours, le vieux répertoire ; de même, à l'Odéon, les soirées d'abonnements du lundi et du vendredi et les représentations eu matinées du jeudi, précédées de conférences faites par des écrivains de talent tels que MM. Brunetière, Doumic, Larroumet, de Lapommeraye, Lintilhac, Sarcey, ont rendu ce même répertoire plus populaire qu'il n'était auparavant. Ajoutons qu'à l'Odéon le prix des places est diminué ces jours-là pour attirer la foule. Cette innovation heureuse, et dont le succès a été très grand, fait honneur à ceux qui en ont pris l'initiative.

Après l'ancien répertoire, donnons, comme nous l'avons fait pour la Comédie-Française, une mention au moderne, dans lequel nous ne faisons figurer tout d'abord que les œuvres d'auteurs morts avant 1871 : Bouilly avec *l'Abbé de l'Épée ;* Dubois avec *Marton et Frontin ;* Dumas avec *Charles VII* et *Antony,* ces deux pièces reprises pour M. Paul Mounet, qui nous donna en particulier un remarquable Yacoub, et aussi avec *Caligula* et *Kean ;* Duval avec *les Héritiers ;* Hoffmann avec *le Roman d'une heure ;* Lebrun avec sa *Marie Stuart ;* Merville avec *les Deux Anglais ;* Picard avec *les Deux Philibert, les Ricochets* et *la Petite ville ;* Pigault-Lebrun avec

l'Amour et la Raison; Scribe avec *la Demoiselle à marier* et *Geneviève*; Wafflard et Fulgence avec *le Célibataire et l'homme marié*. Nous avons réservé une place à part pour deux écrivains, Casimir Delavigne et Ponsard, qui tous deux ont débuté jadis à l'Odéon, puis obtenu de grands succès à la Comédie-Française. Aussi bien *l'École des vieillards* et *Louis XI*, d'une part, que *l'Honneur et l'argent, Charlotte Corday* et *le Lion amoureux*, de l'autre, ont fini par émigrer définitivement de la rue Richelieu au Luxembourg. L'histoire de leurs auteurs est un peu celle de ces gens qui, partis d'une demeure modeste, y reviennent après avoir habité un palais et sont heureux d'y rester.

Enfin, avant d'aborder la série des œuvres originales jouées depuis 1874 à l'Odéon, il nous faut mentionner un très grand nombre de pièces contemporaines empruntées à d'autres théâtres. Citons notamment : sous la direction Du Quesnel, *le Voyage de M. Perrichon* et *les Inutiles*; sous celle de M. de la Rounat, *les Petites mains*; sous celle de M. Porel, *Henriette Maréchal, l'Arlésienne*, déjà citée, avec Mme Tessandier et M. Albert Lambert fils, *Michel Pauper, Jacques Damour, Fanny Lear, les Faux bonshommes, le Fils de famille*, avec Dumény et son premier interprète, Lafontaine, *Claudie*, avec Mmes Crosnier et Parrot, *la Famille Benoîton*, avec Mlle Réjane.

Signalons aussi les traductions ou adaptations : *Misanthropie et Repentir, Othello*, traduit par M. de Gramont et joué par Taillade, *les Deux Frères, Macbeth*, traduit par

Lacroix, toutes pièces jouées avant 1885; puis, sous la direction de M. Porel, qui avait pour ce genre d'œuvres un goût que, pour notre part, nous ne saurions blâmer, surtout quand elles sont encadrées dans de frais décors et montées avec un soin réellement artistique : *Conte d'avril*, avec M. P. Berton; *le Songe d'une nuit d'été*, avec Saint-Germain; *Beaucoup de bruit pour rien*, avec M. Marquet et Mmes Sisos et Parrot; *Shylock*, avec Lambert père et Mlle Réjane; *le Comte d'Egmont* et *Roméo et Juliette*. Faut-il ajouter *la Marchande de sourires*, adaptation du japonais faite par Mme Judith Gautier? On remarquera que ces six dernières œuvres comportent une partie musicale importante. A tour de rôle on a vu sur les affiches de l'Odéon les noms de Widor, Mendelssohn, Godard, Fauré, Beethoven, Thomé et Bénédictus. Il ne faut pas se plaindre qu'à Paris, en l'absence d'un Théâtre-Lyrique, la musique trouve par hasard bon accueil sur une scène où l'on entendit pour la première fois, en France, *le Freischütz*.

Disons enfin un mot des nouveautés représentées depuis 1874. C'est par elles, mieux encore que par le répertoire et les emprunts aux autres théâtres, que se trahissent les préférences des trois directeurs de l'Odéon. M. Du Quesnel semble avoir surtout le goût du spectacle; il recherche l'effet, le clou, comme on dit en argot de théâtre, la mise en scène luxueuse, et il a besoin de forcer à tout prix l'attention du public. C'est d'abord *la Jeunesse de Louis XIV*, de Dumas, remarquablement interprétée par Lafontaine, Masset, Mmes Antonine, Broisat et Petit,

mais qui doit surtout son succès à la « meute et à la curée » du tableau de la forêt; puis vient *la Maîtresse légitime*, de Davyl, pièce du genre intime sur laquelle le directeur ne comptait guère et qui, grâce au jeu de Mlle Barretta, attira pourtant la foule et fit de belles recettes. C'est ensuite *Un Drame sous Philippe II*, de M. de Porto-Riche, avec ses magnifiques costumes; *les Danicheff*, où débuta si brillamment Marais et dont il suffit d'évoquer ici le souvenir pour rappeler une des pièces de notre temps montées avec le plus d'éclat; enfin *l'Hetman* de Déroulède, *Joseph Balsamo*, qui fut moins heureux que *la Jeunesse de Louis XIV*, et *les Noces d'Attila*, que les talents sympathiques de Dumaine et de Mlle Rousseil ne réussirent pas à faire durer longtemps.

Les grandes comédies de mœurs et les pièces en vers qui sont de tradition à l'Odéon y reparaissent avec M. de la Rounat. Il suffit de rappeler *Madame de Maintenon* et *Severo Torelli*, de M. Coppée; *Jack*, de M. Alphonse Daudet, où Mme Montaland trouva peut-être son meilleur rôle; *Un Voyage de noces*, de M. Tiercelin; *Formosa*, de M. Vacquerie, qui fut jouée plus de cent fois, et *Amrha*, un drame de M. Grangeneuve, remarquable à plus d'un titre et qui n'eut pas le succès qu'il méritait.

Nous retrouvons bien avec M. Porel quelques pièces appartenant au genre favori de M. de la Rounat. Telles sont en effet *les Jacobites*, de M. Coppée, où se révèla Mme Segond-Weber; *les Fils de Jahel*, de Mlle Simone Arnauld; *Numa Roumestan*, de M. Alphonse

Daudet, et *Révoltée,* de M. Jules Lemaître ; sans parler de comédies légères fort bien accueillies, comme *Cynthia,* de M. Legendre, *l'Agneau sans tache,* de MM. Éphraïm et Aderer, *la Vie à deux,* de MM. Bocage et de Courcy. Même dans ces pièces le goût du nouveau se manifeste par la machination ingénieuse des décors, par une recherche extrême de la vérité du milieu, et par le souci des moindres détails de la mise en scène.

Il se manifeste bien mieux encore par l'apparition, sur la scène de l'Odéon, d'un certain nombre d'œuvres très hardies, très risquées même, et dont le naturalisme ne fut pas sans effrayer les vieux habitués de ce théâtre. A ce dernier genre appartiennent *Crime et Châtiment,* de MM. Ginisty et Hugues Le Roux, avec sa curieuse et fidèle mise en scène russe ; *Renée Mauperin* et *Germinie Lacerteux,* deux pièces de M. de Goncourt, dont la dernière souleva de vives protestations ; *Grand'mère, Amour* et *la Mer,* œuvres de trois écrivains qui s'étaient fait connaître au Théâtre-Libre, MM. Ancey, Hennique et J. Jullien, et enfin *Amoureuse,* de M. de Porto-Riche, étude subtile et curieuse, où le talent de Mlle Réjane sauva la scabreuse situation qui forme le nœud de la pièce.

Nous nous sommes peut-être un peu attardé à l'Odéon, étant donné le peu de place dont nous disposons pour cette étude rétrospective ; il va de soi que nous passerons plus vite sur les autres scènes. Le temps n'est plus des faciles plaisanteries sur ce théâtre ; ce n'est plus un lieu de pugilat pour les étudiants, et l'on ne

songe point, comme autrefois, par prudence, à ne s'y rendre que bien armé Par des moyens différents et avec des mérites divers MM. Du Quesnel, de la Rounat, et surtout M. Porel, ont essayé de le relever et de lui rendre la vie. Il convient de les en louer, car l'Odéon, nous l'avons dit, est comme l'annexe nécessaire de la Comédie-Française ; elle serait en péril s'il disparaissait. Ce théâtre, d'ailleurs, sans parler des services qu'il rend dans le passé, grâce à son répertoire, est, en dehors des sociétés particulières telles que le Théâtre-Libre et le Théâtre-Moderne, presque le seul refuge des débutants, j'entends de ceux qui sont épris d'art et de littérature, et pour qui le métier n'est pas tout. Il n'était donc pas inutile d'insister sur l'Odéon, puisqu'il a vraiment repris et sa place et son rôle. MM. Marck et Desbeaux, ses nouveaux directeurs, avec des vues nouvelles sur plus d'un point, tiendront à honneur de le maintenir au iveau élevé où il a été porté par leurs prédécesseurs.






Worms



CHAPITRE IV

De 1874 à 1892

Les Scènes Musicales

Il s'est produit depuis la guerre un fait tout à fait singulier et qui mérite qu'on le signale. Jamais la musique n'a été plus en faveur; on l'enseigne jusque dans les écoles primaires; elle fait partie de toute education un peu distinguée. A la suite de l'impulsion donnee, sous le second Empire, par Pasdeloup, la musique symphonique, jusque-là réservée aux abonnés du Conservatoire, est devenue un plaisir accessible à tous Les sociétés musicales sont presque innombrables et la foule se presse aux grands concerts du dimanche. Or, jamais la musique dramatique, celle à qui nous avons dû, dans le passé, le meilleur de notre réputation musicale, n'a été moins favorisée par l'État. Il y a trente ans, quatre théâtres lyriques, à Paris, étaient subventionnés ou tout au moins encouragés et fréquentés : c'étaient l'Opéra, l'Opéra-Comique, les Italiens et le Théâtre-Lyrique. Depuis la guerre, l'Opéra et l'Opéra-Comique seuls ont reçu une subvention et ont pu vivre d'une existence régulière. De ces deux théâtres, il faut

bien reconnaître que celui qui coûte de beaucoup le plus est aussi celui qui a rendu le moins de services à l'art. On en sera convaincu si l'on veut bien commenter le tableau suivant. Il a été établi de la même façon que celui qui a été dressé pour la Comédie-Française. Il contient des pièces jouées sous trois directions : celle de M Halanzier, du mois de novembre 1871 à 1879; celle de M. Vaucorbeil, de 1879 à 1884, et celle de M. Ritt, avec M. Gailhard comme directeur de la scène, de 1884 à la fin de 1891.

PIÈCES REPRÉSENTÉES
A L'OPÉRA
DE 1871 A 1892

—

I. PIÈCES NOUVELLES

	Date de la repr.	Total des repr.
Diaz. *La Coupe du roi de Thulé,* op. 3 a.	10 janv. 73	20
Guiraud. *Gretna-Green,* ball. 1 a.	5 mars.	10
Membrée. *L'Esclave,* op. 5 a.	17 juill. 74.	15
Mermet. *Jeanne d'Arc,* op. 4 a.	5 av. 76.	15
Delibes (Léo). *Sylvia,* ball. 3 a.	24 juin.	54
Massenet. *Le Roi de Lahore,* op. 5 a.	27 av. 77.	57
Salvayre. *Le Fandango,* ball. 1 a.	26 nov.	28
Gounod. *Polyeucte,* op. 5 a.	7 oct. 78.	29
Joncières. *La Reine Berthe,* op. 2 a.	27 déc.	5
Métra. *Yedda,* ball. 3 a.	17 janv. 79.	60
Widor. *La Korrigane,* ball. 2 a.	1er déc. 80	67

Gounod. *Le Tribut de Zamora*, op. 4 a. 1er av. 81. 50
Lalo *Namouna*, ball. 2 a. 6 mars 82. . . 15
Thomas (A.). *Françoise de Rimini*, op. 5 a. 14 avril. 42
Saint-Saëns. *Henri VIII*, op. 4 a. 5 mars 83. 52
Dubois (Th.). *La Farandole*, b. 3 a. 14 déc. 30
Pessard. *Tabarin*, op. 2 a., 12 janv. 85. 6
Massenet. *Le Cid*, op. 4 a. 12 juin. . . . 84
Messager *Les Deux Pigeons*, b. 2 a. 18 oct. 86. 23
Paladilhe. *Patrie!* op. 5 a. 20 déc. 60
Salvayre. *La Dame de Monsoreau*, op. 5 a. 20 janv. 88. 8
Thomas (A.). *La Tempête*, b. 3 a. 26 juin 89. 29
Saint Saëns. *Ascanio*, op. 5 a. 21 mars 90. 33
De la Nux. *Zaïre*, op. 2 a. 28 mai. . . 10
Gastinel. *Le Rêve*, ball. 2 a. 9 juin. . . . 29
Massenet. *Le Mage*, op. 5 a. 16 mars 91. 31
Bourgault-Ducoudray *Tamara*, op. 2 a. 28 déc. 1

II. PIÈCES JOUÉES POUR LA PREMIÈRE FOIS A L'OPÉRA

Reyer *Érostrate*, op. 2 a. 16 oct. 71. . . 2
Verdi. *Aïda*, op. 4 a. 22 mars 80 . . . 162
— *Rigoletto*, op. 4 a., 27 fév. 85. . . . 89
Reyer. *Sigurd*, op. 4 a. 12 juin. 100
Lajarte (De). *Les Jumeaux de Bergame*, ball. 1 a. 26 janv. 86. 3
Gounod. *Roméo et Juliette*, op. 5 a. 28 novembre 88. 92
Wagner. *Lohengrin*, op. 3 a. 16 sept. 91. 35

III. PIÈCES JOUÉES A L'OPÉRA

AVANT 1871

OPÉRAS

Auber : *La Muette de Portici,* 5 a., 40 repr.
Donizetti : *La Favorite,* 4 a., 234 ; *Lucie de Lammermoor,* 3 a., 18.
Gounod : *Faust,* 5 a., 519 ; *Sapho,* 4 a., 33.
Halévy : *La Juive,* 5 a., 198 ; *la Reine de Chypre,* 5 a., 34.
Meyerbeer : *L'Africaine,* 5 a., 252 ; *les Huguenots,* 5 a., 394 ; *le Prophète,* 5 a., 176 ; *Robert,* 5 a., 212.
Mozart : *Don Juan,* 5 a., 143.
Rossini : *Le Comte Ory,* 2 a., 48 ; *Guillaume Tell,* 5 a., 243.
Thomas (A.) : *Hamlet,* 5 a., 186.
Verdi : *Le Trouvère,* 4 a., 18.
Weber : *Le Freischütz,* 3 a., 100.

BALLETS

Delibes (Léo) : *Coppélia,* 2 a., 125.
Labarre (Th.) : *Graziosa,* 1 a., 7.
Minkous : *Néméa,* 2 a., 5.
Minkous et Léo Delibes : *La Source,* 3 a., 45.
Pugni : *Diavolina,* 1 a., 5 ; *le Marché des Innocents,* 1 a., 6 ; *la Vivandière,* 1 a., 3.

Soit, en vingt et un ans, 58 pièces et 27 nouvelles seulement, se décomposant en 17 opéras, dont 4 en deux actes, et 10 ballets, dont 2 fort courts. On remarquera que les années 1872,

1875, 1884 et 1887, se sont écoulées sans qu'aucune pièce inédite ait vu le jour, sans même qu'on ait adjoint au répertoire une œuvre traduite ou empruntée à un autre théâtre. On conviendra que c'est maigre et qu'au taux de la subvention annuelle chaque ouvrage nouveau donné sur notre première scène musicale revient un peu cher.

La valeur des œuvres nouvelles compense-t-elle leur rareté? Laissons de côté les ballets, un genre qui s'est heureusement transformé depuis *la Source* et *Coppélia*, jouées précisément un peu avant la guerre. Quelques-uns sont fort jolis mais ce ne sont que des appoints sur l'affiche. Pour les opéras, que trouvons-nous donc? Sans doute certaines parties du *Roi de Lahore* sont peut-être ce que M. Massenet a écrit de plus coloré et de plus dramatique, et il y a, dans *le Cid*, du même compositeur, des pages d'une extrême pureté et d'un sentiment très tendre; sans doute, on reconnaît à certains morceaux de *Polyeucte* et du *Tribut de Zamora* le grand talent de l'auteur de *Faust*, comme au prologue de *Françoise de Rimini* celui de l'auteur d'*Hamlet*; sans doute, enfin, *Ascanio*, et surtout *Henry VIII*, sont faits de main d'ouvrier, et il y a dans *Patrie!* de larges et nobles inspirations; mais, de ces ouvrages, aucun, il faut bien le dire, absolument aucun, n'a obtenu un franc et durable succès, de ces succès qui font date. Quant à *la Coupe du roi de Thulé*, s'il en est resté, nous l'avons dit, un air, ni *l'Esclave*, ni *Jeanne d'Arc*, ni surtout *la Dame de Monsoreau* (je ne cite que les opéras les plus importants), n'ont eu même cette maigre fortune.

Pour trouver de véritables succès, il faut les chercher dans les pièces déjà applaudies ailleurs : dans *Aïda* et *Rigoletto*, que l'on avait cependant entendus bien souvent à Paris même ; dans *Sigurd*, qui nous est revenu de Bruxelles ; dans *Roméo et Juliette*, joués plusieurs centaines de fois déjà au Théâtre-Lyrique et à l'Opéra-Comique ; dans *Lohengrin* enfin, qui, durant les trois derniers mois de l'année 1891, a obtenu plus de trente représentations. A ces pièces nous pourrions ajouter, au moment où nous écrivons ces lignes, *Salammbô* et *Samson et Dalila*, représentés à l'Opéra dans des conditions analogues, et dont la brillante mise à la scène fait honneur à la direction nouvelle de M. Bertrand. Ces faits donnent, dans une certaine mesure, raison à ceux qui estiment que l'Opéra doit être avant tout étant donné le prix auquel reviennent les tentatives, le contraire d'un théâtre d'essai. En dehors des œuvres déjà éprouvées, consacrées ailleurs, et qui, par conséquent, ont toutes les chances possibles d'être productives, on n'y doit admettre d'abord que celles dont les auteurs ont conquis une réputation telle qu'on peut se fier à eux ; encore cette garantie est-elle souvent insuffisante.

Mais il y a quelque chose de plus triste peut-être à constater à l'Opéra que la pénurie d'œuvres nouvelles ou d'œuvres représentées pour la première fois sur cette scène, c'est le petit nombre de pièces au répertoire, ce répertoire qui, ici comme à la Comédie-Française, est la raison d'être du théâtre et justifie la subvention qu'on lui donne.

Sans doute on a fait valoir une excuse. Le

nouvel Opéra est un monument et non un théâtre, disait M Perrin, qui s'y connaissait, et il avait parfaitement raison. Pour ne nous occuper que de la scène, il faut lire l'ouvrage d'un auteur qui n'est pas suspect, M. Nuitter, puisqu'il est de la maison, si l'on veut se rendre compte des obstacles que rencontre le maintien simultané d'un grand nombre d'ouvrages au répertoire : la difficulté de garder plus d'un très petit nombre de décors, l'éloignement du magasin central de ces décors, les mauvaises conditions de la machination, l'absence de moteurs hydrauliques, etc.

D'autre part, l'incendie de 1873 ayant rendu nécessaire, eu égard aux dimensions beaucoup plus vastes de la nouvelle scène, la réfection de tous les décors, et conséquemment des costumes, qu'il fallait mettre, comme richesse, à l'unisson des decors, on comprend qu'on ait hésité à remonter certaines œuvres anciennes. J'excepte toutefois *Armide* et *Fidelio*, dont la reprise s'imposait avec une interprète telle qu'était alors Mlle Krauss. Mais au moins eût-on dû garder au répertoire les œuvres remontées depuis cette date : or, *la Muette*, que l'on représente souvent hors de France, et à laquelle nous devions tenir tout spécialement, car elle a été le point de départ de l'évolution de l'opera aux environs de 1830, *la Muette* n'a pas été jouée depuis 1882; *le Comte Ory*, ce charmant lever de rideau, depuis 1884 ; *Don Juan*, (voilà qui est plus grave), depuis 1888, comme si un tel chef-d'œuvre devait passer une année sans figurer au répertoire ; *le Freischütz* enfin, depuis 1887. En définitive, si l'on retire de la liste des pièces an-

ciennes actuellement au répertoire de l'Opéra celles que nous venons de citer, et qui en réalité n'y figurent que d'une façon très intermittente, il reste, comme œuvres jouées à l'Opéra avant 1871, neuf grands ouvrages : *la Favorite, Faust, la Juive,* les quatre pièces de Meyerbeer. *Guillaume Tell, Hamlet,* et *un* ballet, *Coppélia* Et ces œuvres sont-elles au moins toujours interprétées par des artistes dignes d'elles?

Sans parler des frères de Reszké, qui ont définitivement quitté Paris, de M. Van Dyck et de Mme Melba, qui n'y apparaissent que d'une façon intermittente, l'Opéra compte sans doute, à l'heure actuelle, par suite d'engagements heureux, des artistes de mérite, tels que MM. Vergnet, Lassalle, Plançon, Renaud, Delmas, Mmes Caron, Deschamps-Jéhin, Bosman, Fierens, etc.; mais l'ensemble des éléments fixes de la troupe n'en a pas moins été presque toujours inférieur, depuis la guerre, à ce qu'il était antérieurement.

L'histoire de l'Opéra est donc assez triste; celle de l'Opéra-Comique l'est heureusement beaucoup moins. Si M. Du Locle, dont nous avons résumé, dans notre deuxième chapitre, les premiers actes après la guerre, n'a pas été heureux, il a encouragé les jeunes compositeurs et monté *Carmen;* il a enrichi le répertoire de la salle Favart d'œuvres qui ne s'y acclimatèrent pas de prime abord, mais qui devaient plus tard contribuer à sa prospérité, *les Noces de Figaro, Mireille, Roméo,* etc.; composé enfin sa troupe sinon avec éclat, du moins fort honorablement. Mais il avait à lutter contre le Théâtre-Italien, qui jetait alors ses derniers feux, et contre le Théâtre-

Lyrique, qui parut un moment renaître de ses cendres. Son successeur, M. Carvalho, n'eut pas à souffrir de cette double et redoutable concurrence ; on ne peut nier d'ailleurs que son goût artistique, son expérience des choses de théâtre, n'aient largement contribué à l'éclat de sa gestion, qui, de 1876 à 1887, époque de l'incendie du théâtre de la place Boïeldieu, compte parmi les plus brillantes à signaler dans les annales de l'Opéra-Comique. Nous renvoyons pour toute cette période au livre déjà cité sur l'histoire de la seconde salle Favart, et nous arrivons rapidement à la troisième partie de cet aperçu sommaire de l'histoire de l'Opéra-Comique depuis 1874, à son installation dans la salle du Châtelet (l'ancien Théâtre-Lyrique), d'abord sous la direction intérimaire de M. Jules Barbier, puis sous celle de M. Paravey de 1888 à 1890, enfin sous celle de M. Carvalho. Quelque lamentable qu'ait été, comme résultat pécuniaire, la gestion de M. Paravey, elle n'a pas été inutile à l'art, puisque c'est sous cette gestion qu'ont été données, dans des genres opposés, trois œuvres nouvelles d'une incontestable valeur : *le Roi d'Ys*, de M. Lalo, qui ne devait pas longtemps survivre à sa tardive victoire ; *Esclarmonde*, de M. Massenet, et *la Basoche*, de M. Messager, une pièce qui retrouve, hors de France, l'excellent accueil qu'elle a reçu à Paris.

Évidemment, dans la liste des pièces nouvelles représentées depuis 1874, soit à la seconde salle Favart, soit au Châtelet, il y en a eu dont le sort n'a pas été heureux, et, en outre, le nombre fixé par le cahier des charges n'a pas toujours été at-

teint; au moins, presque toutes ont-elles eu un caractère artistique. Il y en a deux, particulièrement, que nous tenons à signaler, et qui émanent de l'initiative de M. Carvalho, digne continuateur, en cela, de M. Du Locle. Leur mise à la scène indique un désir toujours louable de risquer une grosse partie avec de nouveaux venus. Ce sont *le Roi malgré lui*, de M. Chabrier, la dernière nouveauté donnée par M. Carvalho à la salle Favart, et *le Rêve*, de M. Bruneau, la première dont il ait eu l'initiative à la salle du Châtelet. Nous disons la première, car *les Folies amoureuses*, de M. Pessard, jouées au lendemain de la nomination de M. Carvalho, avaient été reçues et répétées par M. Paravey.

Enfin, on doit reconnaître que, depuis 1874 jusqu'à aujourd'hui, le répertoire a toujours été tenu en honneur, et que l'ancien aussi bien que le moderne a donné lieu à des reprises extrêmement brillantes. Les œuvres signées Monsigny, Grétry, Mozart, Méhul, Nicolo, Boïeldieu, Auber, Hérold, etc., reviennent souvent sur l'affiche, et l'on ne représente pas avec moins de succès *les Noces de Figaro, la Flûte enchantée, Joseph, le Pré aux Clercs, Zampa, la Fille du régiment*, que cette série de pièces plus récentes qui marquent comme les divers degrés de l'évolution lente de l'opéra-comique traditionnel vers ce qu'on est convenu d'appeler l'opéra de demi-caractère, et qui, chose curieuse, portent presque toutes des noms de femmes : *Haydée, Galatée, Mignon, Mireille, Carmen, Lakmé* et *Manon*. On a pu récemment les voir toutes rapprochées sur l'affiche de la même semaine et interprétées

par des artistes de premier ordre : car la troupe de l'Opéra-Comique s'est presque toujours maintenue à la hauteur de sa vieille réputation. Aux acteurs applaudis avant l'époque qui nous occupe ont succédé Bouhy, Lhérie, Nicot, Fugère, Bouvet, Talazac, Taskin, Fournets, Soulacroix, Gibert, M[mes] Miolan-Carvalho, Chapuy, Brunet-Lafleur, Bilbaut-Vauchelet, Isaac, Van Zandt, Heilbron, Calvé, Salla, Simonnet, Deschamps, Landouzy, Sibyl Sanderson.

Mais de quelque éclat qu'ait, presque sans interruption, brillé l'Opéra Comique par les œuvres et par les chanteurs, il est un fait incontestable, c'est que cette scène ne peut suffire, avec celle de l'Opéra, à la production dramatique des compositeurs français et à la propagation parmi nous des œuvres étrangères. Autrefois, deux autres théâtres, nous l'avons dit, venaient aider en quelque sorte, dans leur tâche, l'Opéra et l'Opéra-Comique : le Théâtre-Italien et le Théâtre-Lyrique. De ces deux théâtres, l'un paraît complètement mort, l'autre ne se réveille de temps en temps, dans des conditions le plus souvent désastreuses, que pour retomber en léthargie presque aussitôt.

On est d'accord pour regretter la disparition, ou du moins l'absence de constitution régulière d'un Théâtre-Lyrique qui préparerait l'accès à l'Opéra et vivrait de sa surabondance. On se console mieux de la fermeture du Théâtre-Italien ; certains amateurs vont même jusqu'à s'en réjouir, et ils parlent dédaigneusement de son répertoire usé et suranné. Tel n'est pas notre avis. Le Théâtre-Italien, comme tout ce qui dure

longtemps, avait sa raison d'être ; il servait d'intermédiaire entre l'étranger et nous. S'il existait aujourd'hui, on y essayerait sans doute *Otello* de Verdi, que la France est peut-être le seul grand pays de l'Europe à ignorer encore. On ferait de même pour *le Vaisseau fantôme*, de Wagner, *Mefestofele*, de Boïto, *la Vie pour le Tsar*, de Glinka, *le Démon*, de Rubinstein, *la Reine de Saba*, de Goldmark, et tant d'autres œuvres dont on parle toujours et qu'on n'entend jamais. C'était en outre une école de chant où venaient faire un stage les meilleurs virtuoses Qui ne se souvient de cette salle Ventadour, si coquette, si sonore, où, dans ses dernières saisons, on entendait encore des artistes tels que Nicolini, Capoul, Tamberlick, Delle-Sedie, Zucchini, MM^mes^ Marie Durand, Sanz, Albani? Quel amateur n'a présent à la mémoire la brillante reprise, en 1874, du délicieux chef-d'œuvre de Cimarosa, *le Astuzie feminili?* Qui ne se rappelle surtout, sous la direction Escudier, la dernière de toutes, outre un inutile essai d'acclimatation en France de *la Forza del destino*, les brillantes auditions d'*Aïda?* Verdi siégeait au fauteuil d'orchestre et dirigeait ce quatuor d'incomparables artistes qu'il avait alors pour interprètes, MM^mes^ Stoltz et Waldmann, MM. Masini et Pandolfini. Une circonstance fortuite déjoua toutes les combinaisons du directeur : la Patti, qu'on attendait, ne vint point à Paris, et les cent mille francs de dédit qu'elle paya ne compensèrent pas l'énorme perte pécuniaire causée par son absence. Bientôt après, comme nous le verrons tout à l'heure, la salle Ventadour donnait passagèrement asile au

Théâtre-Lyrique. Nous avons eu, depuis, quatre tentatives de reconstitution du Théâtre-Italien.

Les deux premières, l'une à la Gaîté, du 14 février au 13 avril 1880, et l'autre au Théâtre des Nations, du 5 mars au 3 mai 1881, ne furent, à proprement parler, que deux séries de représentations données précisément par la Patti; faites sans service de presse régulier et presque sans publicité, elles n'en réalisèrent pas moins des recettes considérables. Le nom de la célèbre cantatrice avait suffi pour attirer le public parisien; elle avait, d'ailleurs, amené avec elle quelques artistes de mérite.

La troisième tentative, du 27 novembre 1883 à la fin de 1884, sous la direction de M. Maurel, qui se produisit avec succès dans un certain nombre de pièces, eut, au théâtre des Nations, une importance beaucoup plus grande. *Simon Boccanegra* servit de spectacle d'inauguration, et l'on entendit plus tard deux autres opéras aussi inconnus à Paris que l'œuvre de Verdi : *Hérodiade* de Massenet, précédemment jouée à Bruxelles, et *Aben Hamet*, ouvrage inédit de M. Th. Dubois. Des artistes de talent, et en grand nombre, les frères de Reszké, MM. Gayarré, Nouvelli, Stagno, MM^mes^ Fidès-Devriès, de Reszké, Sembrich, Tremelli etc., se firent applaudir dans les pièces du répertoire courant italien.

La quatrième tentative eut lieu à la Gaîté, du 20 avril au 19 juin 1889, et elle ne fut pas moins intéressante que les autres, bien que, par suite de circonstances que nous n'avons point à rappeler ici, elle ait coûté assez cher à M. Sonzogno, qui en avait eu l'initiative. On réentendit

alors à Paris *Orfeo* de Gluck, avec Mlle Hastreiter, et *les Pêcheurs de Perles* de Bizet, délaissés depuis 1863, avec MM. Talazac, Lhérie et Mlle Calvé. Des artistes de premier ordre tels que M. Cotogni et Mme Sembrich soutinrent l'éclat des pièces du répertoire.

Aucun opéra, depuis lors, n'a été chanté, à Paris, en langue italienne. Si quelques œuvres dues à des compositeurs italiens, en dehors de celles qui sont au répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ont été exécutées chez nous, c'est en français et sur les scènes où le Théâtre-Lyrique a promené sa fortune inconstante.

Depuis l'artistique mais malheureuse gestion de M. Vizentini à la Gaîté, du printemps de 1876 au mois de février 1878, le Théâtre-Lyrique n'existe plus à Paris, ou, pour parler plus exactement, a cessé d'avoir une existence continue et un domicile fixe. C'est une chose curieuse, en effet, qu'aucune année ne se soit passée, sauf 1885, sans qu'il ait surgi, en divers endroits et sous diverses dénominations, soit un, soit même simultanément plusieurs théâtres lyriques. Rien, à coup sûr, ne démontre avec plus d'évidence la nécessité d'une pareille scène. Le Théâtre-Lyrique est une sorte de voyageur qui se montre à nous tous les ans ; il nous revient souvent avec un accoutrement modeste, mais ce n'est pas toujours sans profit pour l'art.

Il est peut-être à propos, pour mettre quelque variété dans ce long chapitre, de présenter, par salle, le tableau des pérégrinations du Théâtre-Lyrique. Nous y rattachons tout naturellement les essais faits en passant sur une scène quel-

conque, avec des œuvres qui, par leur genre, rentrent dans la catégorie des pièces qui pourraient être représentées au Théâtre-Lyrique, s'il existait. Il convient de citer tout d'abord, en remontant à l'année 1874, la salle Ventadour, où M. Bagier, après le médiocre succès de ses représentations italiennes, risqua, avec moins de bonheur encore, quelques représentations françaises du *Freischütz* et finit par se lasser. Quatre ans plus tard, M. Escudier tenta la même expérience, et malheureux avec les ouvrages italiens, il essaya de tout réparer en faisant jouer *le Capitaine Fracasse*, la meilleure pièce peut-être qu'ait écrite M. Émile Pessard. Presque aussitôt après, sous la courte direction de M. Capoul, on représenta *les Amants de Vérone*, du marquis d'Ivry. Au mois de janvier 1879, la salle Ventadour était transformée en une maison de banque.

C'est aussi en 1874 que la Gaîté, où la musique avait déjà tenu une place importante avec la *Jeanne d'Arc* de Gounod, commence à se révéler comme Théâtre-Lyrique. Elle donne, dans des matinées littéraires et artistiques, quelques œuvres qui, comme *Maison à vendre* et *les Rendez-vous bourgeois*, appartiennent au répertoire de l'ancien Théâtre-Lyrique du Châtelet. Ce n'est toutefois que le 5 mai 1876, sous la direction de M. Vizentini, successeur d'Offenbach, et avec la dénomination d'« Opéra-National-Lyrique », que la Gaîté devient définitivement, on le crut du moins, un théâtre musical. On n'a point à rappeler ce que fut pour l'art cet intelligent essai, ni peut-être à dire quels services

eût rendus un tel directeur, s'il ne se fût trouvé en déficit dès le début, écrasé qu'il était par les lourdes obligations créées par ses prédécesseurs. Des nouveautés telles que *Dimitri* de M. Joncières, *Paul et Virginie* de Victor Massé, *le Timbre d'argent* de M. Saint-Saëns et *le Bravo*, la première et de beaucoup la meilleure œuvre dramatique de M. Salvayre; — des reprises comme celles de *Giralda* et de *Si j'étais Roi* d'Adam, d'*Obéron* de Weber; — enfin une réunion d'artistes dont il suffit de citer les noms : MM. Capoul, Duchesne, Lassalle, Bouhy, Melchissédec, Montaubry, Lhérie, Gresse, Grivot, MM^mes^ Engally, Zina Dalti, Ritter, Sallard, Salla, Marimon, Girard, Heilbron, voilà ce qu'on vit sous cette habile et artistique gestion. La faillite n'y mit pas moins un terme le 11 février 1878.

Cet insuccès si peu mérité ne devait pas décourager toutes les hardiesses. A la faveur d'une sous-location, *Orphée aux Enfers*, *les Amants de Vérone* et un opéra nouveau de Kowalski, *Gilles de Bretagne*, sont joués successivement. Le nouveau directeur, M. Weinschenck, succombe bientôt à son tour. MM. Martinet et Husson tentent encore la fortune et rouvrent intrépidement, le 27 octobre, sous le nom d'Opéra Populaire. Ils font jouer *Guido et Ginevra* avec Warot et Mlle Marie Jullien, *Rita* et *Paul et Virginie*. Après une vaine tentative d'acclimatation à Paris du *Pétrarque* de M. Duprat, ils sont contraints de fermer à leur tour, en février 1880. La Gaîté sera vouée désormais à l'opérette, au drame et à la féerie.

En 1874, année féconde en tentatives lyriques, le Châtelet vit aussi se produire deux essais, l'un, sous la direction Hostein, avec *la Belle au bois dormant* de Litolff, l'autre, sous celle de MM. Herz et Dufau, qui donnèrent au théâtre le nom tant prodigué depuis d' « Opéra Populaire », avec une pièce nouvelle de Membrée, *les Parias*, et une reprise des *Amours du Diable*. Après ces entreprises malheureuses le Châtelet resta fermé à la musique. Cette même année, les Menus-Plaisirs voient naître et mourir presque aussitôt *Minuit*, opéra-comique en trois actes, paroles et musique de Monniot. Rappelons en passant que, dans ce même théâtre, on avait, dès les premiers jours de l'année 1871, représenté quelques pièces du répertoire de l'Opéra-Comique, et notamment *Galathée, la Fille du Régiment, le Barbier de Séville* et *les Dragons de Villars*.

Nous trouvons encore, en 1875, une sorte de Théâtre-Lyrique à la salle de la rue Taitbout. On nous y offre, en effet, quelques représentations de *Callirhoé*, de Destouches, avec M. Fugère dans le rôle de Corisus, et l'on y donne *Trois Grands Prix*, opéra-comique inédit de Bernicat. Une tentative semblable a lieu en 1879 dans la même salle, alors dénommée « Nouveau Lyrique », sous la direction Vasseur. On y joue *Hymnis*, opéra inédit en un acte de Cressonnois, et *la Colombe* de Gounod. Bientôt la salle Taitbout se ferme à son tour à l'art sérieux.

En 1879 également, sous la direction Leroy, le Château-d'Eau fait un premier essai de saison lyrique estivale. Il compose sa troupe avec

des acteurs de province alors inoccupés. La même chose a lieu chaque année, avec des impresarios divers, jusqu'en 1883, où, sous l'initiative de MM. Lagrenée et Garnier, les représentations deviennent plus régulières. Au mois de novembre 1884, le Château-d'Eau revient à sa destination première, au mélodrame. Chaque été, pourtant, sauf en 1885, on y donne une nouvelle série de représentations musicales. En 1888, une tentative analogue à celle de 1883 est faite avec moins de succès encore; on s'est borné depuis à des saisons lyriques.

Si l'on cherche à quels résultats ont abouti ces multiples essais du Château-d'Eau, on doit convenir qu'ils ont été fort minces. Les troupes de passage étaient le plus souvent médiocres et elles avaient le tort de jouer un répertoire trop connu : *Si j'étais roi*, *le Trouvère*, *la Fanchonnette*, *la Traviata*, *le Voyage en Chine*, *Lucie*, etc. Pour être juste il convient pourtant de signaler les reprises plus intéressantes de quelques ouvrages délaissés ou même oubliés à Paris : *le Bijou perdu* (1880), *la Reine Topaze*, *Don Pasquale* et *Masaniello* (1882), *Roland à Roncevaux* (1883), *la Petite Fadette* et *Jaguarita l'Indienne* (1886), *l'Ombre* (1887), *Joconde* (1888). Il ne faut pas oublier non plus que c'est aux directions du Château-d'Eau que nous devons de connaître, sans parler de certaines œuvres inédites ou rapportées de l'étranger, d'un médiocre intérêt, bon nombre d'ouvrages d'un mérite réel, comme *Etienne Marcel* de Saint-Saëns (1884), *Nadia*, de Bordier, et *Kérim*, le début au théâtre d'Alfred Bruneau (1887), *Jocelyn*, la meilleure pièce dramatique

de Godard, et *Sir Olaf* de Lucien Lambert (1888).

Il ne nous reste plus, pour achever cette longue promenade à la recherche, ou pour mieux dire à la suite du trop mobile Théâtre-Lyrique, qu'à mentionner à la Renaissance, en 1881, quelques représentations du *Saïs* « conte arabe » de Mme Olagnier, avec le concours de Capoul ; à Beaumarchais, en 1883, quelques auditions du *Barbier de Séville* et du *Maître de Chapelle;* enfin, à l'Éden-Théâtre, en 1887, sous la direction Lamoureux, les deux superbes représentations de *Lohengrin*, avec M. Van Dyck, MMmes Fidès-Devriès et Duvivier, et, au même théâtre, sous la direction Verdhurt, en 1890, les représentations fort brillantes, mais trop peu productives, de *la Jolie fille de Perth* de Bizet, et surtout de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, avec Mme Rosine Bloch, MM. Talazac et Bouhy. On peut encore porter à l'actif du Théâtre-Lyrique les quelques représentations du *Voyage à Chaufontaine* du compositeur flamand Hamal; elles eurent lieu en 1890, sur la scène des Nouveautés. Telle est, avec ses multiples détails, la longue odyssée du Théâtre-Lyrique. Il essaye de vivre un peu partout ; il jette quelque éclat; puis il finit toujours par disparaître devant l'opérette.

C'est en effet l'opérette qui triomphe en musique depuis vingt ans, et c'est elle qui, en attirant à soi la foule, est la plus redoutable adversaire d'un Théâtre-Lyrique. De quoi peut vivre, en effet, une telle scène, sinon de l'opéra-comique et de l'opéra de demi-caractère, intime ou à spectacle ? Or, d'un côté, par sa

dénomination souvent trompeuse, il est vrai, d'opéra-comique et par le talent indiscutable de certains compositeurs qui la cultivent, l'opérette a, en quelque sorte, discrédité l'opéra-comique réel, parce qu'elle paraît plus fantaisiste et plus amusante à des gens, et ils sont légion, qui ne se mettent pas en peine de la mesure dans la bouffonnerie ; d'autre part, en empruntant plus d'une fois à l'Opéra la pompe de ses spectacles, la magnificence de ses décors et de ses costumes, et jusqu'à l'étalage de ses instrumentistes et de ses choristes, comme on l'a vu à la Gaîté par exemple, elle a diminué le prestige des œuvres musicales qui réclament une riche mise en scène. Est ce à dire qu'un Théâtre-Lyrique, installé dans une salle bien située, spacieuse et sonore, subventionné par l'État, administré par un directeur dégagé de charges trop lourdes, n'aurait pas de chances de succès ? Est-ce à dire aussi qu'il ne ramènerait pas la foule à un art plus relevé et plus artistique que celui de l'opérette? Nous ne le pensons pas. On ne saurait nier, malgré tout, l'influence dissolvante de ce genre nouveau ; il a triomphé, à n'en pas douter, au détriment de l'art dans son acception la plus élevée. Il faut pourtant reconnaître aussi qu'il a présenté, dans son petit cadre, des œuvres vraiment charmantes, d'une grâce aimable et parfois d'une gaieté spirituelle.

Rappeler les scènes où l'opérette s'est produite depuis 1874, c'est les citer presque toutes, même les plus grandes et les plus sérieuses. N'a-t-on pas joué, en effet, *les Charbonniers* à la Comédie-Française, dans une représentation au

bénéfice de Talbot, et le deuxième acte de *la Fille de Madame Angot* à la salle Ventadour ? On sait qu'il s'en fallut de peu qu'on ne jouât la célèbre pièce de Lecocq à l'Opéra, dans une représentation extraordinaire : c'était chose faite sans les protestations de quelques critiques. Il est pourtant curieux de constater qu'en dépit de la faveur du public et de son ardeur à tout envahir, l'opérette est essentiellement nomade. Elle est partout et elle ne séjourne presque nulle part. De 1874 à 1892, un seul théâtre de Paris a composé son répertoire uniquement d'opérettes, le théâtre des Bouffes.

C'est aux Bouffes, nous l'avons dit, que fut remporté, après la guerre, le premier grand succès d'opérette avec *la Timbale d'argent*, et c'est aussi aux Bouffes que, à la fin de la période qui nous occupe, fut obtenu le plus grand succès d'opérette noté jusqu'ici, celui de *Miss Helyett*. Nous indiquerons quelles sont, dans l'intervalle, les pièces qui méritent d'être rappelées, et nous suivrons l'ordre des représentations.

En 1874, *Bagatelle* et *Madame l'Archiduc*, d'Offenbach, sont deux triomphes pour Judic. En 1875, *la Créole*, du même auteur, ainsi que *la Boîte au lait*, rappellent, la première, Mlle Vanghel, qui chantait si finement la chanson devenue populaire des « grands-parents », et l'autre le brillant début de Fugère, le baryton destiné à fournir une si belle carrière sur la scène de l'Opéra-Comique. En 1877, *l'Étoile* est le premier essai d'un compositeur de grand talent M. Chabrier, trop à l'étroit dans ce petit cadre. En 1878, Offenbach fait jouer l'une de ses moindres pièces,

Maître Péronilla; il en avait écrit le poème et la musique, et il était visible qu'il avait forcé son talent. Il ne fut pas plus heureux, l'année suivante, avec *la Marocaine.* M. Comte, gendre d'Offenbach, céda après cet insuccès son théâtre à M. Cantin. Cette même année Hervé donna *la Marquise des rues,* qui mettait agréablement en scène de piquants souvenirs de la Restauration, et aussi une autre œuvre moins bien venue, *Panurge;* puis ce fut le début à Paris, avec *les Noces d'Olivette,* d'un compositeur qui ne tarda pas à prendre place parmi les favoris du public, M. Audran, le fils du chanteur bien connu de l'Opéra-Comique. L'année 1880 fut signalée, dans ce même théâtre, par deux succès, celui de M. Varney avec *les Mousquetaires au couvent,* et surtout celui de M. Audran avec *la Mascotte,* interprétée par Morlet et Mme Montbazon, succès tels qu'on n'eut à produire en 1881 aucune pièce nouvelle.

MM. Varney et Audran, par un retour trop ordinaire de la fortune, n'obtinrent, en 1882, qu'une demi-réussite avec *Coquelicot* et *Gillette de Narbonne.* Moins heureuse encore fut l'année 1883; seule, *Madame Boniface,* de Lacome, reçut un accueil favorable, grâce, en partie, à Mme Théo. La mauvaise chance s'accentue dans les deux années suivantes. Glissons sur *le Chevalier Mignon,* de Wenzel et sur *le Diable au corps,* de Marenco, sur *Pervenche,* d'Audran, et sur *la Béarnaise,* de Messager, pour arriver, sous la direction de Mme Ugalde, au succès de *Joséphine vendue par ses sœurs,* œuvre de M. Victor Roger qu'interprétaient MMmes Mily-

Meyer, Thibault, MM. Piccaluga, Lamy et Maugé. L'année 1887 est marquée par le fâcheux début, aux Bouffes, de M. Lecocq avec *les Grenadiers de Montcornette*, et de M. Pugno avec *le Sosie*. Seule une assez fine opérette de M. Serpette, *la Gamine de Paris*, où parurent MMmes Marguerite Ugalde et Mily-Meyer, réussit à conjurer le mauvais sort. En 1888, M. Vasseur, qui depuis longtemps, avait déserté les Bouffes, y fait une heureuse rentrée avec *Mam'zelle Crénom*. *Le retour d'Ulysse* et *le Mari de la reine*, joués pendant l'année de l'Exposition, sont des pièces médiocres ; mais 1890 s'ouvre bien avec *Cendrillonnette* et est tout spécialement signalé par le triomphe de *Miss Helyett*.

L'histoire de l'opérette aux Bouffes est, en raccourci, celle de l'opérette toute entière. Sauf M. Planquette, qui n'a écrit aucun ouvrage pour ce théâtre, tous les compositeurs applaudis ailleurs s'y sont fait jouer : Offenbach, Hervé, Lecocq, Vasseur, Serpette, Chabrier, Varney, Audran, Lacome, Victor Roger, Pugno, Messager ; il en est de même des paroliers : Noriac, Millaud, Grangé et Bernard, Bocage et Chabrillat, Jules Moinaux, Busnach, Nuitter et Beaumont, P. Ferrier, Leterrier et Vanloo, Chivot et Duru, Depré et Clairville, Blum et Toché, Fabrice Carré, Ed. Philippe, Jaime, Georges Duval, Boucheron. Si l'on n'en peut dire tout à fait autant des interprètes, la plupart cependant des étoiles du genre et des acteurs les plus aimés du public ont passé aux Bouffes, et nous ne citons que pour mémoire les noms de MM. Daubray, Colombey, Fugère,

Jolly, Morlet, Lamy, Piccaluga, Maugé, Montrouge, Cooper, Achard, Alexandre, Gourdon, Germain, et de M[mes] Judic, Vanghel, Peschard, Théo, Granier, Paola Marié, Grisier-Montbazon, Mily-Meyer, Marguerite Ugalde, Gélabert, Thibault, Aussourd, Biana Duhamel.

Ce ne sont pas seulement presque tous les fournisseurs et les interprètes habituels du genre de l'opérette qui ont défilé aux Bouffes ; on y a vu se succéder également les diverses formes du genre lui-même. L'opérette en a pris plusieurs, assez différentes, comme il est ordinaire aux genres bâtards. Née de la fantaisie parfois désordonnée, mais toujours personnelle d'Offenbach, et de la bouffonnerie à outrance d'Hervé, elle s'assagit en quelque sorte avec Lecocq, musicien plus mesuré, plus savant et partant plus soucieux du style. Non seulement il trouva des imitateurs dans les jeunes, les Audran, les Varney, les Serpette, etc., mais encore il servit de modèle aux créateurs mêmes du genre, à Offenbach et à Hervé. *La Jolie Parfumeuse* et *la Marquise des rues* en font suffisamment foi. Nous assistons aujourd'hui à une nouvelle évolution de l'opérette. Tandis qu'on se plaît, dans le genre musical sérieux, aux complications et aux raffinements, on semble goûter, dans le genre bouffe, des sortes de vaudevilles pris dans un milieu tout moderne, comme *Miss Helyett*, très peu chargés de musique, et encore d'une musique très légère et très simple. Une remarque s'impose ici dont on peut vérifier la justesse aux Bouffes comme ailleurs, c'est qu'entre toutes les formes de l'opérette aucune n'a jamais effacé ni même

supplanté les autres. Cette absence de prédilection du public ne laissera pas d'embarrasser les historiens de l'opérette si jamais on écrit son histoire. Il est certain qu'à la même époque, dans deux théâtres, et parfois dans le même, on a accueilli avec une égale sympathie des œuvres très différentes. Les deux grands succès obtenus dans l'opérette, après la guerre, reviennent, nous l'avons déjà fait remarquer, à *la Fille de Madame Angot*, qui se rapproche assez de l'opéra-comique, et à *la Timbale d'argent*, pièce de pure fantaisie Le même fait s'est reproduit souvent, et l'on voit par là que le public n'a jamais cherché dans l'opérette qu'un spectacle agréable et d'un intérêt musical suffisant Il ne s'est pas soucié de savoir si les livrets relevaient du type primitif ou de l'opéra-comique, s'il était en face d'adaptations d'anciens vaudevilles ou de livrets originaux ; la preuve en est visible aux Bouffes comme partout ailleurs.

Il n'est pas sans intérêt de constater aussi l'accueil réservé qu'on a généralement fait aux opérettes d'auteurs étrangers. Si le public a froidement écouté *le Mariage avant la lettre*, de Marenco, pièce d'ailleurs médiocre, il n'a pas montré un goût beaucoup plus vif pour certaines œuvres données dans d'autres théâtres, et d'un incontestable mérite, telles que *la Reine Indigo* et *la Tzigane*, de Strauss, à la Renaissance; *la Demoiselle de Belleville* et *l'Étudiant pauvre*, de Millocker, aux Folies-Dramatiques et aux Menus-Plaisirs, et même *Fatinitza*, de Suppé, aux Nouveautés. Il est de mode de reprocher à la musique d'opérette des étrangers d'être écrite sur

des rythmes de danse ; il faut reconnaître aussi que les livrets sont généralement médiocres. Ajoutons qu'une seule forme de l'opérette ne s'est pas produite sur la scène du passage Choiseul, à cause de ses petites dimensions : l'opérette à grand spectacle. Celle-ci a particulièrement élu domicile à la Gaîté. Hâtons-nous de dire que si cette forme a pu faire illusion au public par le déploiement d'une brillante mise en scène et les riches ballets qu'elle comporte, elle a permis aux connaisseurs de juger à quel point les compositeurs d'opérettes, sauf de rares exceptions, ont intérêt à ne pas voir trop s'agrandir leur cadre habituel. Sur une scène plus vaste, avec un orchestre plus fourni et des chanteurs d'opéra-comique, la musique était loin de paraître plus large. Elle se montrait là ce qu'elle est le plus souvent dans cet étroit domaine, en dépit de l'esprit, de la fantaisie, du sentiment mélodique qu'on a pu y constater maintes fois, un peu pauvre et grêle.

En dehors des Bouffes, l'opérette s'est produite un peu partout, mais non d'une façon continue, même dans les théâtres qui, d'après leur répertoire ordinaire, semblaient le moins faits pour lui donner asile. Il en est où elle s'est arrêtée plus longtemps qu'ailleurs, et dans le nombre figure notamment la Renaissance. C'est là que, sous la direction Koning, M. Lecocq a vraiment régné pendant quelques années avec *Giroflé-Girofla, la Petite Mariée, la Marjolaine, le Petit Duc,* un des derniers et des plus jolis livrets de Meilhac et Halévy, enfin *la Camargo,* et où il eut pour principaux interprètes Vauthier,

Pujet, Jolly, Mmes Granier, Hading, Desclauzas. Ni M. Planquette avec *les Voltigeurs de la* 32me; ni Offenbach avec une œuvre posthume, *Belle Lurette*; ni, après que M. Gravière eut remplacé M. Koning, M. Serpette avec *Madame le Diable*; ni, en 1888, sous la direction éphémère de M. Taillefer, M. Messager avec le gracieux conte d'*Isoline*, n'obtinrent des succès comparables à ceux qu'eut tout d'abord M. Lecocq. Le public finit par se lasser d'une fécondité qui semblait inépuisable, et il fit froide mine à *la Petite Mademoiselle* et à *la Jolie Persane*. C'est aux Nouveautés, qui, dès 1878, semble se préparer à recueillir la succession de la Renaissance, dont M. Samuel fit en 1884 un théâtre de comédie et de vaudeville, que M. Lecocq retrouve une veine nouvelle de succès avec *le Jour et la Nuit* (1881), une de ses meilleures pièces, dans laquelle débuta à ce théâtre Marguerite Ugalde, et aussi avec *le Cœur et la Main* (1882) et *l'Oiseau Bleu* (1884).

Outre les pièces que nous venons de citer, les opérettes les plus applaudies aux Nouveautés depuis l'ouverture du théâtre, le 12 juin 1878, jusqu'à la fin de 1891, ont été *la Cantinière*, de Planquette (1880), *le Roi de carreau*, de Lajarte (1883), *le Château de Tire-Larigot*, de Serpette (1884), *Serment d'amour*, d'Audran (1886), *l'Amour mouillé*, de Varney (1887), dont une valse est demeurée populaire, *le Puits qui parle*, d'Audran (1888), avec son original duo des maîtres d'armes. Aux noms des librettistes et des acteurs déjà cités, il convient d'adjoindre d'une part ceux de MM. Burani et Ordonneau, de l'autre ceux de Brasseur,

le directeur du théâtre, et de Berthelier, deux comédiens excellents et qu'on n'a pas remplacés, d'Albert Brasseur, de Vauthier, Vois, Joumard, de Mmes Vaillant-Couturier, Darcourt et Nixau.

Les Folies-Dramatiques sont, avec la Renaissance et les Nouveautés, le théâtre où l'on a joué l'opérette avec le plus de continuité. C'est là qu'Offenbach remporta ses dernières et éclatantes victoires avec *Madame Favart* (1878) et *la Fille du Tambour-Major* (1879). Le tableau final de cette pièce, l'entrée des Français à Milan, excita, le soir de la première, une émotion indicible. C'est là aussi que M. Lacome obtint le plus vif succès de sa carrière avec *Jeanne, Jeannette et Jeanneton* (1878), et que, l'année suivante, M. Planquette débuta par le coup d'éclat des *Cloches de Corneville.* C'est là encore que M. Varney triompha avec *Fanfan la Tulipe* (1882), *les Petits Mousquetaires* (1885), *la Fille de Fanchon la Vielleuse* (1891), et que Lecocq et Audran, tout sympathique qu'ait été, d'ailleurs, l'accueil fait à *la Princesse des Canaries* et à *la Petite Fronde*, essayèrent en vain d'égaler *la Fille de Madame Angot* et *la Mascotte*. C'est là, enfin, que M. Messager se fit connaître par *François les Bas-Bleus* et *la Fauvette du Temple*. Quelques acteurs de talent, dont nous n'avons pas eu l'occasion de citer les noms, se firent aussi applaudir à ce théâtre, et entre autres Legers, Milher, Luco, Gobin, Simon Max, Péricaud, Duhamel, Mmes Schneider, Matz-Ferrare, Thuiller-Leloir, etc.

Les Variétés, un des théâtres où l'opérette attirait surtout le public avant la guerre, se

sont généralement contentées, depuis, de jouer des vaudevilles avec de la musique inédite. Là ont brillé d'excellents acteurs tels que les Dupuis, les Baron, les Léonce, les Lassouche, les Christian, les Céline Chaumont et les Judic. Il faut cependant citer comme de véritables opérettes, et comme des opérettes applaudies, *les Prés Saint-Gervais*, de Lecocq (1874), *la Boulangère a des écus*, d'Offenbach (1875), et le spirituel petit acte de Philippe Gille et Costé, *les Charbonniers* (1877). Le répertoire musical de ce théâtre comprend en outre les pièces les plus célèbres d'Offenbach : *la Belle Hélène, la Vie Parisienne, Barbe-Bleue, la Grande-Duchesse, la Périchole, les Brigands*, et des vaudevilles nouveaux, agrémentés, nous l'avons dit, par la musique inédite de Lecocq, et le plus souvent d'Hervé, comme *le Grand Casimir, Lili, Mam'zelle Nitouche*, etc.

La Gaîté, avec son vaste cadre, a vu surtout des reprises d'opérettes, agrandies il est vrai, et augmentées de ballets nouveaux, telles que *Geneviève de Brabant, la Fille du Tambour-Major*, d'Offenbach, *le Droit du Seigneur*, de Vasseur, et *la Girouette*, de Cœdès. Ces deux dernières pièces avaient été tout d'abord fort bien accueillies à Beaumarchais lorsque ce théâtre était dirigé par M. Debruyère, de 1878 à 1881. *Le Voyage dans la Lune*, une des dernières créations de Zulma Bouffar (1875), *le Grand Mogol, la Cigale et la Fourmi, Dix jours aux Pyrénées, la Fée aux Chèvres*, avec Mlle Samé, et *le Voyage de Suzette*, sont les meilleures nouveautés qu'aient données la Gaîté. Elle rappellent les noms bien connus d'Offenbach, Audran, Varney et Vasseur.

Aux Menus-Plaisirs, pendant toute la période qui nous occupe, la musique tient une place importante, et spécialement sous le directeur actuel M. de Lagoanère. Notre liste des opérettes applaudies serait incomplète si nous ne mentionnions pas *les Premières années de Louis XV*, *le Fétiche* et *l'Oncle Célestin*.

Mais où ne rencontrons-nous pas, du moins accidentellement, l'opérette ? On la trouve à l'Athénée, où M. Hubans fait jouer en 1875 *la Belle Lina*; à la Porte-Saint-Martin, où l'on reprend à grand spectacle *le Petit Faust* (1882), et où *Mam'zelle Pioupiou*, de Chaumet, fournit en 1889 plus de cent représentations, succès auquel n'est pas sans contribuer le talent de Félicia Mallet; au Châtelet, où l'on donne *le Mariage au tambour*, de Vasseur, en 1885; à la salle Taitbout, aujourd'hui démolie, et qui fut, un instant, tirée de sa malchance par *la Cruche cassée* et par l'heureux concours de deux excellentes actrices, Céline Chaumont et Montaland; à l'Ambigu, où, en 1884, M. Okolowitz risque, sans grand succès, une pièce de sa composition, *les Trois Devins*; à Cluny, où M. Taillefer d'abord, puis le directeur actuel, M. Marx, font de fréquents emprunts au répertoire des anciennes opérettes; au Château-d'Eau, où, en 1885, M. Poujade essaye vainement de faire accepter par le public parisien sa *Mille et deuxième Nuit*, plus appréciée à Reims. En 1889, des opérettes tant anciennes que nouvelles ne sont pas jouées, à Paris, dans moins de douze théâtres. Dans ce nombre figure l'Éden-Théâtre, avec une opérette de Lecocq

rapportée de Bruxelles, *Ali-Baba*. Le nom de cet édifice, élevé en l'honneur de la chorégraphie, nous amène naturellement à la dernière partie de ce long chapitre, le ballet et la pantomime.

Il n'est pas un amateur de théâtre qui n'ait gardé le souvenir de la soirée d'inauguration de l'Éden-Théâtre, le 7 janvier 1883. Une salle originale et riche, des danseurs et des mimes de premier ordre, la Cornalba, Mlle Operti et M. Camarano en tête, et surtout le spectacle, absolument nouveau pour Paris, d'un ballet où tout marche, va, vient, s'agite, se croise et, cependant se fait en cadence, où il y a parfois trois cents personnes en scène et où ces trois cents personnes exécutent les mouvements les plus compliqués avec une précision, une rapidité merveilleuses, qu'elles s'élancent au pas de course de l'extrémité de la scène à l'autre, se déploient en éventail ou s'élèvent subitement en pyramide, tels étaient les attraits de cette inoubliable soirée.

Ce fut un éblouissement, et l'effet fut assez grand pour qu'à l'heure actuelle il n'y ait pas un ballet de l'Opéra, pas un intermède chorégraphique de féerie où ne se sente l'influence de l'art italien. Malheureusement *Excelsior*, s'il avait attiré la curiosité du public, devait aussi l'épuiser. En dépit du talent d'autres danseurs ou d'autres ballerines, la Zucchi en première ligne, en dépit de la variété des effets de mise en scène, la faveur des ballets italiens qui suivirent *Excelsior* ne cessa de décliner. *Sieba*, *Messalina*, *Speranza*, *Brahma*, etc., furent froidement accueillis. On se prit à remarquer, ce qui était juste, que la musique en était fort médiocre,

mais quand des compositeurs français, MM. Pugno et Lippacher d'une part, M. Thomé de l'autre, donnèrent les ballets plus attrayants, à cet égard, de *Viviane* et de *Djemmah*, le public avait oublié la route de l'Éden et n'y revint pas.

Du ballet, surtout du ballet d'action, si goûté en Italie, où nous avons vu « danser » *le Bossu*, à la pantomine il n'y a qu'un pas. On sait quel regain de faveur a obtenu depuis quelques années, sous l'inspiration des membres du Cercle funambulesque, MM. Larcher et Hugounet en tête, ce genre un peu délaissé. C'est aux Bouffes que le succès le plus éclatant a été obtenu avec *l'Enfant prodigue*, de Michel Carré, musique de Wormser, remarquablement interprété par Mmes Félicia Mallet, Biana Duhamel et Crosnier MM. Courtès et Gouget. La pièce ne devait être jouée que deux fois, et le matin même de la première le compositeur nous recommandait de « nous presser de l'entendre »; elle eut plus de cent représentations de suite et elle a fait le tour du monde.

Il faut citer aussi, aux Bouffes, *la Doctoresse*, d'Hugounet et Missa, *la Révérence*, de Lecorbeiller et Vidal ; au Casino de Paris, *Scaramouche*, de Maurice Lefebvre, Vuagneux, Messager et Street, et, sur d'autres scènes, *Colombine pardonnée*, de Margueritte, *l'Amour de l'art*, de Najac et Martinet, interprété par Saint-Germain avec une rare finesse. Ce sont aussi des pantomimes que les grandes scènes jouées à l'Hippodrome, avec le concours de compositeurs de mérite : *Jeanne d'Arc*, musique de Widor, et *Néron*, musique de Lalo. La pantomime aura-t-elle l'ave-

nir brillant que certains enthousiastes lui prédisent? Sera-t-elle vraiment, comme ils le veulent, le seul théâtre de l'avenir? Cette perspective n'est point flatteuse pour ceux de nos auteurs dramatiques qui savent encore écrire et dialoguer. On peut se résigner chez nous à se taire, mais on veut du moins entendre parler, et l'on ne se contentera vraisemblablement jamais d'écouter de la musique et de regarder. Ajoutons que la pantomime est un genre essentiellement limité. Il lui faut des sujets très simples, des contes bien connus et des personnages traditionnels ; si elle se déroule au gré de l'imagination des auteurs, le public ne la suit plus et l'ennui le gagne bientôt. Quoi qu'il en soit, le regain de succès du genre sur de grandes et sur de petites scènes a son prix. Il ouvre la voie aux compositeurs et il leur permet de se produire, ce qui devenait de plus en plus difficile. L'art n'a donc qu'à se réjouir de la faveur où l'on tient aujourd'hui la pantomime.





CHAPITRE V

De 1874 *à* 1892.

SCÈNES DE DRAME ET DE GENRE

THÉATRES DIVERS

Il ne faut pas prendre tout à fait à la lettre le titre que nous avons donné à ce chapitre. D'abord, on pourrait à la rigueur nommer scènes de genre celles où l'on joue l'opérette, bien qu'à l'époque où ce nom fut appliqué à certains théâtres, par exemple au Vaudeville, aux Variétés, au Théâtre de Madame, l'opérette n'existât point encore ; mais il faut dire, en outre, que pour les pièces où l'on parle, comme pour celles où l'on chante, il n'y a plus aujourd'hui de scènes vraiment spéciales. L'opéra et l'opérette, nous l'avons vu, ont cherché et trouvé asile un peu partout ; ils ont alterné avec des ouvrages où la musique n'avait point ou avait peu de place. Nous verrons de même, ici, la comédie de caractère vivre côte à côte avec le vaudeville et la revue ou la féerie s'installer sur les scènes de drame. On ne va plus aujourd'hui en toute assurance, comme le faisaient nos pères, chercher au Gymnase des comédies du genre tempéré ; le Palais-Royal n'a plus le privilège



des joyeuses bouffonneries, ni l'Ambigu celui des sombres mélodrames. On va voir telle ou telle pièce parce qu'elle est pathétique ou comique, et l'on ne se préoccupe pas du théâtre où elle est représentée. Si l'Opéra, l'Opéra-Comique, et surtout la Comédie-Française, font exception, c'est parce qu'ils sont contraints de s'en tenir à certains genres déterminés, sinon à un seul. Nous avons indiqué à quelles protestations donna lieu le projet de jouer *la Fille de Madame Angot* à l'Opera, même dans une représentation extraordinaire ; il en fut ainsi tout récemment quand quelqu'un s'avisa de soumettre une pantomime au comité de la Comédie-Française. Si ces théâtres sont confinés dans des spécialités et tirent profit de cette condition même, qui leur permet d'avoir une troupe homogène et stable, ils le doivent au privilège qu'ils ont seuls depuis le décret qui proclama, en 1863, la liberté des théâtres. Cette situation, on le voit, ne date point d'hier, et nous n'avons pas à prendre parti entre ceux qui s'en réjouissent et ceux qui s'en plaignent. Il nous paraîtrait, en l'état de nos mœurs, bien difficile et même dangereux de porter atteinte à cette liberté. Si nous la déplorions, ce serait dans une intention tout égoïste, parce qu'elle complique singulièrement la tâche des historiens du théâtre.

Il n'est point aisé d'indiquer, en quarante pages environ, ce qui s'est produit de meilleur, durant dix-huit années, sur une douzaine de scènes. Nous reviendrons au plan que nous avons adopté dans notre deuxième chapitre. Nous chercherons d'abord les traces de l'an-

cien répertoire français ou étranger, c'est-à-dire les pièces antérieures ou à peu près au début du siècle; nous nous occuperons ensuite des pièces des auteurs qui sont morts avant ou pendant l'année 1871, puis de celles de nos contemporains qui vivaient encore à cette épopue ou qui ont commencé à écrire depuis. Nous les classerons en outre par genre : drame, comédie, vaudeville, féerie et revue, sans nous astreindre trop rigoureusement à cette classification ; nombre d'œuvres dramatiques participent en effet, aujourd'hui, de plusieurs genres à la fois, et les auteurs le comprennent si bien qu'ils usent et abusent volontiers, dans leurs désignations, du terme vague de « pièce ».

C'est aux matinées Ballande qu'avant comme après 1874, en dehors de la Comédie-Française et de l'Odéon, l'ancien répertoire fut le plus joué. Nous avons résumé dans notre chapitre second le programme de ces matinées. Les représentations continuaient à être précédées de conférences où l'on applaudit, outre MM. Sarcey, qui en a récemment raconté l'histoire, et de Lapommeraye, déjà cités à propos des matinées classiques de l'Odéon, des écrivains, des professeurs de talent tels que MM. Deschanel, Gidel, Legouvé, Vitu, Monselet, Paul Féval, Maze, Pascal Duprat. Certain jour même, Saint-Germain, qui d'acteur s'était improvisé conférencier, parla du *Méchant*.

Ballande ne se contenta point de jouer les pièces les plus connues de l'ancien répertoire, il en produisit en public un certain nombre d'autres qu'on avait oubliées et dont quelques-unes

sont intéressantes : par exemple *Mirame*, de Richelieu, *le Véritable Saint-Genest*, de Rotrou, *l'Avare*, mis en vers par Ostrowski, de qui l'on donna une pièce originale, *Jean Sobieski le Chevalier à la mode*, de Dancourt, avec Prudhon pour principal interprète, *le Jaloux désabusé*, de Campistron, *le Méchant*, de Gresset, *Tancrède*, de Voltaire, *l'Amant bourru*, de Monvel, et des pièces moins anciennes, *le Manteau*, d'Andrieux, et *le Collatéral*, de Picard. Ballande, après quelques années, donna plus de place aux œuvres nouvelles. Il avait su, le plus souvent, faire des choix judicieux parmi les pièces oubliées ; il avait su aussi composer avec des jeunes gens une vraie troupe dans laquelle étaient Silvain, Dupont-Vernon, Leloir, entrés depuis à la Comédie-Française, Amaury et Lambert père, aujourd'hui à l'Odéon. Il fut moins heureux dans le choix des œuvres inédites ; une seule, *Une Famille en* 1870-71, de M. Cournier, eut alors une sorte de succès qu'elle dut en grande partie à l'exactitude des tableaux qu'elle offrait au public. Les autres pièces, pour la plupart, étaient des tragédies ou des drames en vers où l'on ne pouvait louer que de bonnes intentions. Tout cela était horriblement vieux et semblait exhumé des cartons du premier Empire, au temps où florissaient Arnault et Jouy. Il suffira de nommer *la Mère de Rubens*, de Potvin, *Hugues Capet*, de Crémieux, et *les Grands Devoirs*, œuvre de Ballande lui-même.

On peut croire que c'est le désir de donner plus de place à l'inédit qui décida Ballande à quitter la Porte-Saint-Martin, où il trouvait asile

le dimanche, pour acheter le petit Théâtre Déjazet, qui fut un peu pompeusement appelé, pour la circonstance, Troisième Théâtre-Français. On y joua, outre l'ancien répertoire, et entre autres nouveautés, *l'Amour et l'Argent*, qui tint longtemps l'affiche, et *le Gentilhomme citoyen*, de Calonne, puis un certain *Charlemagne*, de René Fabert, et deux courtes pièces, les seules qui aient survécu. C'étaient *Une Heure d'oubli*, d'Émile de Girardin, et *Histoire du vieux temps*, le début théâtral de Guy de Maupassant. On parle à l'heure présente de reprendre cette dernière pièce à la Comédie-Française. Soit que les recettes fussent trop minimes, soit que la scène fût trop petite pour ses projets, Ballande quitta le Théâtre Déjazet à la fin de l'hiver de 1880, et il se transporta au Théâtre des Nations.

Le jour de la réouverture du théâtre sous la direction Ballande, le 1er mai, on lut une poésie de M. Tournay, *Notre but*, qui révélait évidemment les projets du nouveau directeur. Il serait piquant de comparer les promesses aux résultats. D'abord les pièces du répertoire s'espacèrent si bien qu'il n'en fut plus question. Puis à peine Ballande eut-il fait jouer *Clairvin père et fils*, comédie, non sans mérite, d'un débutant, M. Valabrègue, qu'on le vit sacrifier tout à coup ses préférences pour le grand art. Le public lettré n'avait répondu qu'à demi à son appel ; il était las de faire de lourds sacrifices ; il s'adressa à la foule, et lui donna *la Grande Iza, Zoé Chien-Chien, le Fils du déporté, Garibaldi*, de Bordone, indifférent au vacarme que soulevaient souvent, à

la première représentation, ces sortes de pièces. Au mois de septembre 1883, il céda son théâtre à M. Maurel, qui en fit, nous l'avons dit, un Théâtre-Italien. Sa dernière tentative avait été fructueuse et elle lui avait procuré des bénéfices avec lesquels il s'acheta en Périgord un château où il mourut quelques années plus tard.

Le prédécesseur de Ballande avait été, par un hasard étrange, un de ses premiers rivaux, M. Gustave Bertrand, qui s'était fait connaître par un curieux volume intitulé *les Nationalités musicales*. C'est, en effet, sous son patronage que Mme Marie Dumas avait inauguré à la Gaîté, le 4 février 1877, des matinées dont on parla fort. On y donna des pièces très anciennes, comme *la Farce de la Cornette* et *le Mystère de Robert le Diable*, restitués par Édouard Fournier, puis des œuvres empruntées au vieux répertoire, telles que *Jodelet*, de Scarron, où de Féraudy se fit remarquer, *la Femme juge et partie*, de Montfleury, réduite en deux actes, *Tartuffe*, avec Dumaine et Mme Doche, *l'Aîné et le Cadet*, de Collot d'Herbois, *Charles IX*, de Chénier, *les Trois Sultanes*, de Favart.

On y produisit surtout un très grand nombre d'ouvrages d'origine étrangère qui furent plus ou moins heureusement ou fidèlement adaptés. Citons tout d'abord *Électre*, de Sophocle, *l'Assemblée des femmes*, d'Aristophane, *Hippolytos*, d'Euripide, *Casina* et *le Soldat fanfaron*, de Plaute, *Phormion*, de Térence, *Octavie*, de Sénèque, *Hamlet*, avec Pierre Berton, *les Joyeuses commères* et un drame apocryphe de Shakespeare, *Une Tragédie dans le Yorkshire*. La littérature anglaise

était en outre représentée par *l'École de la médisance,* de Sheridan, et *Don Juan,* de Shadwell; l'espagnole par *Lisarda,* de Calderon, *le Oui des jeunes filles,* de Moratin, *la Cave de Salamanque,* de Cervantes, *la Vengeresse* et *les Amants de Ferrare,* de Lope de Vega; l'italienne par *Rosemonde,* d'Alfieri, et *les Deux Folles journées,* de Riccoboni; l'allemande par *la Nuit du 24 février,* de Werner, *les Gros Bonnets de Kræwinckel,* de Kotzebue, et *Guillaume Tell,* de Schiller; la russe par des pièces plus modernes, *Don Juan,* de Pouchkine, *le Démon,* de Lermontoff, *Trop d'esprit nuit,* de Griboïedoff, *la Marieuse,* de Gogol, *Yvan le Terrible,* de Tolstoï; la japonaise enfin par *Yamato,* de Masana Maëda. L'intérêt de ces représentations, qui, comme les matinées Ballande, étaient précédées de conférences, fut très vif, en dépit de l'insuffisance trop fréquente des interprètes. A partir du mois d'avril 1879, ces matinées eurent lieu à l'ancien Théâtre-Lyrique reconstruit, qui, après s'être appelé d'abord Théâtre-Lyrique-Dramatique, puis Théâtre-Historique, était devenu, sous la direction de Gustave Bertrand, le Théâtre des Nations. Malheureusement les pièces qu'on jouait le soir, reprises ou inédites, furent peu suivies. En dépit de ses efforts et de ses bonnes intentions Gustave Bertrand n'obtenait aucun succès. Menacé d'une faillite, il perdit courage et se tua le 8 février 1880. Avec lui disparurent les « matinées caractéristiques ».

Si nous avons si longuement parlé des matinées Ballande et de celles de Marie Dumas, c'est moins pour l'intérêt artistique réel qu'elles

présentèrent souvent qu'à cause de l'influence qu'elles exercèrent sur les habitudes du public. Elles inspirèrent aux directeurs de plusieurs théâtres l'idée de donner, eux aussi, des matinées. On les composa d'abord, comme au Gymnase, au Vaudeville, aux Variétés, de pièces empruntées à l'ancien répertoire de ces théâtres; puis on se contenta de donner, l'après-midi, celles qu'on représentait le soir. C'était le droit des directeurs. Cette concurrence n'en fut pas moins désastreuse pour les matinées de Marie Dumas et de Ballande, qui en conçut un vif dépit. Aujourd'hui l'habitude des matinées est prise partout et l'idée ne saurait venir à personne de les supprimer. L'heure tardive des représentations du soir et l'immense développement de Paris et de sa banlieue les ont rendues nécessaires.

A l'exception de cette double série de matinées, le répertoire ancien français ou étranger n'occupe, dans les théâtres de drame et de genre, qu'une place secondaire. Il faut, pour le répertoire français, signaler quatre groupes depuis dix-huit ans :

1° En 1874, les matinées littéraires de la Gaîté, qui n'étaient, à vrai dire, que des représentations classiques données par la troupe de l'Odéon, avec adjonction d'acteurs étrangers; on représenta ainsi *le Barbier de Séville*, avec Coquelin, Febvre et Mlle Antonine;

2° En 1876, un petit nombre de matinées offertes le jeudi, par la Comédie-Française, dans la salle de l'Opéra-Comique, après la retraite de M. Du Locle, et sous la direction intérimaire de M. Perrin;

3° En 1875 et en 1876, quelques matinées classiques où Mme Agar parut, sans grand succès, à la Renaissance;

4° En 1884, au même théâtre, quelques pièces de Molière jouées au début de la direction de M. Samuel, qui y renonça bientôt; puis à la Porte-Saint-Martin, pendant la direction Maurice Bernhardt, quelques reprises classiques auxquels prêtèrent leur concours Mme Sarah Bernhardt et Talbot, l'ancien sociétaire de la Comédie-Française;

5° Enfin, à partir de l'ouverture du Théâtre d'Application, sous la direction de M. Bodinier, en 1888, un grand nombre de pièces de l'ancien répertoire, jouées en entier ou par fragments, et la farce du *Cuvier*, représentées par les élèves du Conservatoire. Chaque année le nombre de ces pièces devait décroître et il finit par se réduire presque à rien.

Nous nous contenterons de rappeler, sans y insister, les emprunts faits à l'ancien répertoire par des sociétés diverses qui donnèrent, parmi bien d'autres, *le Divorce*, de Regnard, et *Arlequin poli par l'amour*, de Marivaux, et le malencontreux essai tenté en 1885, par Daiglemont, de légendaire mémoire, d'une acclimatation du répertoire classique au Théâtre Beaumarchais.

Pour l'ancien répertoire du théâtre étranger, trois groupes sont à distinguer :

1° En 1875 et en 1876, les représentations italiennes, à la salle Ventadour, de Rossi, qui parut dans *Hamlet, Roméo, Macbeth, Othello, le Roi Lear*, et, en 1877 et en 1878, les représentations de Salvini avec le même répertoire.

2° En 1884 et en 1886, les représentations, à la Porte-Saint-Martin, avec le concours de Sarah Bernhardt, de *Macbeth*, traduit par M. Richepin, et d'*Hamlet*, traduit par MM. Samson et Cressonnois;

3° Enfin, en 1888 et en 1891, au Vaudeville, les représentations anglaises de la troupe de Daly de *l'École de la médisance*, de Sheridan, et d'une comédie de Shakespeare, *The Taming of a Shrew*, et non *The Tanning of the Strew*, comme on l'a imprimé dans notre table par erreur.

Occupons-nous maintenant des auteurs modernes, en suivant l'ordre indiqué plus haut. Ici, comme dans le second chapitre, et, pour plus de clarté, nous aurons recours à un procédé d'abréviation qu'il faut rappeler à nos lecteurs. On sait que plus les genres s'abaissent, plus les collaborations sont fréquentes. « L'on n'a guère vu, jusqu'à présent, a dit La Bruyère, un chef-d'œuvre d'esprit qui soit l'ouvrage de plusieurs. » Cette remarque a toujours son prix. On n'imagine guère une tragédie en collaboration; les grandes comédies écrites ainsi sont rares. On a beaucoup de drames faits par deux auteurs, et très peu par trois. Les petites comédies, les vaudevilles, les revues et les féeries ont, au contraire, très souvent jusqu'à trois et quatre auteurs, sans parler des collaborateurs masqués qui ne se révèlent que pour toucher leurs droits. Nous pourrions citer telle pièce applaudie sur un théâtre de genre où l'auteur unique indiqué par l'affiche n'a qu'un quart du produit. Mais nous glissons sur ce point, d'ailleurs curieux, car tel n'est pas notre sujet. Il est

donc entendu que nous ne nous attarderons point à signaler tous les collaborateurs secondaires; quand nous indiquerons deux noms, c'est qu'ils seront presque inséparables et d'égal mérite, comme il arrive pour Duvert et Lausanne, Meilhac et Halévy, et, à plus forte raison, pour Erckmann-Chatrian.

On a vu, dans notre second chapitre, quelle place importante tient Alexandre Dumas, tant à la Comédie-Française que sur la plupart des scènes de Paris. Il la garde tout entière dans la période dont nous parlons ici. On peut croire que si le talent de Dumas en est le motif principal, le souci que son fils prend de cet héritage de gloire n'est pas étranger à cette fortune extraordinaire. Quoi qu'il en soit, le fait mérite d'être constaté. Puisqu'il s'agit d'œuvres dont la donnée est historique, avec d'ailleurs plus ou moins de fidélité, citons dans l'ordre chronologique : *La Tour de Nesle, la Reine Margot, la Dame de Monsoreau, Henri III et sa Cour, la Jeunesse des Mousquetaires, Vingt ans après, le Chevalier de Maison-Rouge*; et, dans un cadre de fantaisie, *Monte-Cristo, les Mohicans de Paris* et *Madame de Chamblay*. Cette dernière pièce, allégée d'un acte et reprise au Gymnase en 1881, eut pour principaux interprètes Landrol et Mlle Mary Jullien. A cette liste fort longue, si l'on tient compte de l'importance de la mise en scène et de la figuration, de la difficulté de trouver de nombreux et surtout de bons interprètes, il faudrait, pour être tout à fait complet, ajouter encore *Jarvis l'honnête homme* (Cluny, 1881), signé, il est vrai, de Ch. Lafont seul, et deux

adaptations de romans de Dumas, *Georges le Mulâtre,* par M. Garand, et *la San-Felice,* par M. Drack.

Cinq autres écrivains morts, soit quelques années avant la guerre, soit aux environs, ont eu des pièces reprises dans divers théâtres : Ponson du Terrail, dont Castellano remonta *la Jeunesse du roi Henri* pour l'inauguration, le 6 novembre 1874, de l'ancien Théâtre-Lyrique, sous le titre de Théâtre-Lyrique-Dramatique, et dont on remit ensuite à la scène *Rocambole,* au même théâtre et à Cluny ; Amédée Rolland avec *l'Usurier de village* ; Lambert Thiboust avec *la Petite Pologne* ; Brisebarre avec *Suzanne, Léonard* et *les Pauvres de Paris* ; Anicet Bourgeois, enfin, le plus fécond, après d'Ennery, des auteurs de mélodrame. Nous n'énumérerons pas les treize drames de lui qu'on a repris sur divers théâtres depuis dix-huit ans. Il en est, comme *la Bouquetière des Innocents,* et surtout *le Bossu,* à l'éclatant succès duquel Paul Féval eut d'ailleurs la plus grande part, qu'on reprendra sans doute encore ; mais il est peu probable que nous revoyions, du moins sur une scène parisienne, *Georges et Marie, le Pendu,* et même que nous entendions encore, dans *Perrinet Leclerc,* le mot fameux « du pauvre fol de roi » Charles VI entendant répéter sous ses fenêtres « Vive Bourgogne, Vive Armagnac » : « Et qui donc criera vive France ? »

Il convient, après les dramaturges que nous venons de rappeler, de faire une place à ceux qui, bien que morts à une époque plus reculée, ont l'heureuse fortune de n'être point oubliés,

grâce à quelques œuvres célèbres. On reprend de temps en temps, et non sans succès, quand l'interprétation en est bonne, *la Closerie des Genêts*, de Frédéric Soulié. Eugène Sue reparaît aussi, non point avec *Martin et Bamboche*, qu'on a vu sans doute pour la dernière fois, à Cluny, en 1874, mais avec *les Chauffeurs, le Juif errant*, et surtout *les Mystères de Paris*. Un fait très curieux s'est produit en 1887 à propos de cette pièce : le directeur de l'Ambigu, M. Rochard, trouvant le drame original démodé, le fit refaire, sur le roman, par M. Blum, et il eut sous cette forme nouvelle 136 représentations consécutives.

Si Frédéric Soulié et Eugène Sue conservent quelque chose de leur prestige, Bouchardy perd fort du sien, et il est à croire que sa fameuse trilogie, *le Sonneur de Saint-Paul, Gaspardo le pêcheur* et *Lazare le pâtre*, ne feront plus guère partie que du répertoire des théâtres de quartier ou de province. Même sort peut-être attend *Louis XVI et Marie-Antoinette*, repris pour la dernière fois, et même avec quelque succès, à l'Ambigu, en 1885, *l'Éclat de rire*, de Jacques Arago, *Paris la nuit, la Poissarde* et *Fualdès*, de Dupeuty, *l'Homme au masque de fer*, d'Arnould, *la Duchesse de la Vaubalière*, de Rougemont, *la Berline de l'émigré*, de Mélesville, *Il y a seize ans* et *Trente ans, ou la Vie d'un joueur*, de Ducange, *Robert Macaire* même, en dépit des nombreuses modifications qu'ont apportées à son texte primitif ses collaborateurs successifs, et à bien plus forte raison *Latude*, de Pixérécourt, et *la Pie voleuse*, du vénérable Cai-

gniez, qu'on appelait en son temps, non sans bienveillance, le Racine du mélodrame. Ce n'est pas sans quelque mélancolie que nous rappelons ici tous ces titres de pièces longtemps célèbres, et auxquelles on pourrait presque appliquer, en le modifiant un peu, un mot fameux : « Saluez-les, vous ne les reverrez plus. »

Reverrons-nous, du moins, à la Porte-Saint-Martin où ils ont été repris, le premier en 1874 et le second en 1876, les drames incontestablement plus littéraires de Casimir Delavigne : *Don Juan d'Autriche* et *Louis XI?* C'est l'Odéon qui a recueilli l'héritage de Delavigne, et notamment *l'École des vieillards,* qu'on a représentée à la Porte-Saint-Martin en 1875, dans une matinée Ballande. Il est vrai que si les théâtres, à part l'Odéon et surtout les Français, reprennent peu de grandes comédies d'autrefois, c'est que, comme il est bon de le répéter, ces deux scènes ont l'habitude de s'approprier tout ce qui leur paraît digne de vivre. Aussi ne trouvons-nous, dans ces dix-huit années, à signaler, comme reprise d'œuvre importante, que celle de *la Camaraderie,* de Scribe, qui fut jouée au Gymnase en 1884. Toutes les autres comédies d'auteurs morts avant 1872 et reprises de 1874 à 1892, en dehors des Français et de l'Odéon, sont des comédies de genre. Citons *les Invalides du mariage* (Vaudeville, 1884), *les Femmes terribles* et *le Gentilhomme pauvre,* de Dumanoir, avec Lafontaine pour interprète (Gymnase, 1876 et 1887); *le Père de la débutante,* de Bayard (Variétés, 1887), avec Christian ; *le Lion empaillé,* de Gozlan, repris en 1879 au Vaudeville, pour Ad. Dupuis, qui disait

à merveille la chanson, populaire autrefois, de « Drin Drin » ; *le Collier de perles,* de Mazères (Gymnase, 1876) ; *Grandeur et Décadence de Joseph Prud'homme,* d'Henri Monnier (Variétés, 1877), avec Dailly ; *le Chapeau d'un horloger,* de Mme de Girardin (Vaudeville, 1887), avec Jolly. La plupart de ces pièces, que nous rangeons parmi les comédies de genre, ne diffèrent pas essentiellement du vaudeville.

Le vaudeville, voilà, parmi les œuvres des auteurs dont nous nous occupons, le genre qui a provoqué le plus de reprises, mais non les plus durables, hâtons-nous de le dire. De 1871 aux environs de 1877, les matinées des théâtres de genre, Gymnase, Vaudeville, Palais-Royal, Variétés, composées d'abord de spectacles spéciaux, donnèrent lieu à de curieuses recherches dans le passé. Au Gymnase, on vit la fine fleur de l'ancien « Théâtre de Madame », de Scribe, depuis *le Charlatanisme* et *le Mariage de raison,* jusqu'à *la Somnambule* et *le Plus beau jour de la vie ; la Rosière de Marly,* de Mélesville ; les plus jolis actes de Bayard, de Rosier et de Saint-Georges ; *la Maison sans enfants* et *le Code des femmes,* de Dumanoir. Au Vaudeville on joua, outre quelques œuvres de Rosier et de Bayard, déjà nommés, *la Douairière de Brionne,* entre autres, avec Déjazet, *le Serment d'Horace,* de Murger ; *les Mémoires du Diable,* de Jacques Arago, et une sorte de sélection du théâtre de Duvert et Lausanne. Aux Variétés, les auteurs favoris sont Anicet Bourgeois et Lockroy, avec *les Trois Épiciers, Passé minuit, le Maître d'école ;* Dumanoir, avec *Mme Bertrand et Mlle Raton,*

Désaugiers, avec *le Dîner de Madelon*, joué par Baron ; Dumersan, avec *le Thé de Mme Gibou*. Au Palais-Royal on fait un choix de vaudevilles empruntés à quelques-uns de ces mêmes auteurs.

Des pièces plus importantes, mais appartenant à la même catégorie d'œuvres, ont été reprises pour les spectacles du soir. Telles sont : *Gentil-Bernard*, de Dumanoir, avec Mme Grivot (Variétés, 1878) ; *les Premières armes de Richelieu*, de Bayard, avec Mlle Granier, pour ses débuts au Gymnase (1881) ; *les Mémoires de Mimi Bamboche*, de Thiboust, dont la 220e représentation, chiffre qu'on atteignait rarement alors, eut lieu le 31 juillet 1874. La disparition des matinées réservées exclusivement à ce répertoire spécial eut pour conséquence de faire disparaître avec elles le plus grand nombre de ces pièces spirituelles et, notamment, tout le répertoire de Scribe.

Nous aurons achevé cette revue du passé quand nous aurons cité deux féeries : *le Pied de mouton*, de Martainville, absolument modifié d'ailleurs, et *les Pilules du Diable*, dont une reprise, entre autres, faite au Châtelet en 1880, grâce à l'attraction de la « mouche d'or », qui fit courir tout Paris, produisit d'énormes recettes. Quant aux revues, on sait que ce sont avant tout œuvres d'actualité ; il est donc inutile de dire qu'il n'en a été repris aucune.

Dans ce chapitre, comme dans les précédents, on s'étonnera peut-être de la part que nous faisons au passé, même à maintes pièces qui n'ont eu qu'un petit nombre de représentations. Par le fait même qu'on les reprend et qu'on les tire de l'oubli, ne fût-ce que pour un jour, on leur

donne quelque importance. Nous avons d'ailleurs, pour procéder ainsi, une autre raison qu'il convient d'indiquer. Ce livre n'est pas seulement un résumé de nos dix-huit volumes, il est aussi comme la préface d'une nouvelle série de nos Almanachs, que nous entreprendrons peut-être. Par l'accumulation des renseignements précis qu'on y trouve, il compensera, en quelque sorte, pour ceux qui voudront se procurer cette nouvelle série, l'absence de la première. Ils pourront, en notant les pièces qui peu à peu disparaissent, se rendre compte de la longévité des œuvres dramatiques, et aussi de ces changements que le temps apporte dans nos goûts et qui ne permettent plus de remettre à la scène des comédies qui sont encore agréables à la lecture.

Un grand nombre des dramaturges dont il a été parlé dans notre second chapitre ont disparu, et entre autres le plus illustre de tous, Victor Hugo. Depuis dix-huit ans il n'a tenu qu'une assez petite place dans les théâtres de drame. On a repris seulement *Lucrèce Borgia* (Gaîté, 1881), avec Dumaine, Clément Just et Mlle Favart, qui venait alors de quitter la Comédie-Française, et *Marion Delorme* (Porte-Saint-Martin, 1885), avec Sarah Bernhardt et MM. Marais, Ph. Garnier, Berton et Dumaine. Il faut joindre à ces reprises quatre adaptations de romans : deux anciennes, *les Misérables* et *Notre-Dame de Paris*, et deux nouvelles, *Bug-Jargal*, de MM. Elzéar et Lesclide (Château-d'Eau, 1880), et *Quatre-vingt-treize*, de M. Paul Meurice (Gaîté, 1881), celle-ci très supérieure à la précédente. On peut s'étonner de cette part

médiocre donnée à Victor Hugo. Quelques réserves que l'on puisse faire sur ses drames, quelque froid accueil qu'ait reçu, nous l'avons dit, *Marie Tudor*, il semble qu'on devait, soit à titre d'hommage au poète, soit même par pure curiosité, reprendre, parmi ses œuvres, celles au moins qu'on n'avait pas revues depuis l'origine, *Angelo*, et surtout *les Burgraves*.

D'autres écrivains ont également disparu qui, malgré des procédés et un art très différents, se rattachent vaguement au romantisme. Le cadre historique de leurs œuvres, un souffle de lyrisme, le goût de l'idéal, et particulièrement ce qu'on appelle aujourd'hui « le panache », les rapprochent, sinon de Victor Hugo, du moins d'Alexandre Dumas. Tel est d'abord Maquet, l'un des plus connus parmi les collaborateurs de Dumas, et qui a signé seul *la Belle Gabrielle*, reprise pour la dernière fois à la Gaîté en 1882 ; puis Victor Séjour, dont on a remonté *la Tireuse de cartes* Théâtre-Lyrique-Dramatique, 1876), et joué une pièce originale, *Cromwell*, faite en collaboration avec M. Drack (Châtelet, 1875). Le soir de la première, Taillade s'étant avisé de rétablir une allusion politique que la censure avait supprimée, il en résulta, dans la salle, une manifestation tumultueuse, à la suite de laquelle l'autorité militaire intervint et suspendit, pendant neuf jours, les représentations du drame. Rattachons à ce groupe des auteurs disparus un écrivain bien supérieur à Victor Séjour, George Sand, dont la charmante pièce des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* fut jouée, non sans un vif succès, à la Porte-Saint-Martin en 1887, avec

Mme Segond-Weber dans le rôle de Mario. Pendant ces dix-huit années on ne peut ajouter à cette reprise que celle du *Pressoir* au Vaudeville, en 1882. Donnons aussi une place à Amédée Achard, à qui le pimpant roman de cape et d'épée de *Belle-Rose* n'avait inspiré qu'un médiocre drame, qui fut joué, en 1876, au Théâtre de l'Ambigu.

A la seconde catégorie appartiennent les auteurs qui empruntent de préférence leurs sujets à des faits ou à des milieux contemporains. Citons entre autres Belot, qui, avec ses deux Vénus (*Vénus de Gordes*, Ambigu, 1875, et *Vénus Noire*, Châtelet, 1879), *les Étrangleurs de Paris* et *le Pavé de Paris, le Roi des Grecs* et *Monte-Carlo*, — on voit qu'il aimait les séries, — ne retrouva pas ses premiers succès, celui de *Miss Multon*, par exemple, qui fut reprise à l'Ambigu en 1876; Davyl, moins heureux encore avec *les Abandonnés;* Barrière, dont *la Centième d'Hamlet*, son dernier drame (Théâtre-Historique, 1877), ne valait pas ses anciennes pièces. qu'on jouait alors : *le Sacrilège, le Crime de Faverne*, avec Frédérick Lemaître, admirable dans le rôle célèbre du notaire, et *la Maison du Pont Notre-Dame*; Plouvier, qui ne fut tiré un moment de l'oubli que par une reprise du *Mangeur de fer;* Touroude, mort jeune, et dont le dernier drame, d'ailleurs très médiocre, *le Secret de Rocbrune*, devait, sans l'intervention de la censure, s'appeler *la Fille-Mère*, un titre réaliste auquel l'auteur, on ne sait trop pourquoi, tenait beaucoup; Siraudin, enfin, qui se survivra longtemps encore, grâce à son *Cour-*

rier de Lyon. Il ne se passe guère d'année sans que cette pièce ne soit reprise, et fructueusement, dans quelque théâtre de drame. Le succès est grand surtout quand le rôle de Chopart est tenu par son créateur, Paulin Ménier, qui s'y montre toujours vert et toujours excellent.

Si nous essayions de classer les dramaturges vivants, comme nous l'avons fait un peu subtilement peut-être pour les morts, en idéalistes et en réalistes, en routiniers et en amateurs du nouveau, plutôt qu'en novateurs, nous ne saurions trop où ranger M. d'Ennery. Il a, en effet, depuis son premier essai en 1831, avec *Émile, ou le Fils d'un pair de France,* abordé à peu près tous les genres, sauf peut-être, a-t-on dit, non sans malice, le genre littéraire, qui, pour lui, n'en est pas un. Presque tous les dramaturges de notre temps ont été ses collaborateurs. Sa production ne s'est point ralentie au début de l'époque qui nous occupe. Il y a obtenu coup sur coup deux de ses plus retentissants succès : le premier avec *les Deux Orphelines* (Porte-Saint-Martin, 29 janvier 1874), interprétées par Taillade, Lacressonnière, Regnier, Laray, Mmes Doche, Dica-Petit, A. Moreau, Lacressonnière et Hamel ; le second, dix mois après, au même théâtre, avec *le Tour du Monde,* où l'on vit Dumaine soutenir, sans fléchir un seul jour durant les quatre cent quinze premières représentations, le rôle écrasant de Corsican. On sait que M. d'Ennery avait fait la première de ces deux pièces avec Cormon, un de ses plus anciens et de ses plus habiles collaborateurs, et la seconde avec J. Verne. En ce moment même on répète à la

Gaîté *le Talisman*, un nouvel opéra-comique dont il est l'auteur. *Martyre*, son dernier drame, ne remonte qu'à 1886, et durant les années précédentes il avait fait jouer, avec des succès divers, mais plutôt heureusement, *la Comtesse de Lérins* (Théâtre-Lyrique-Dramatique, 1876), avec Chelles et Mlle Fargueil ; *Une Cause célèbre* (Ambigu, 1877), pour l'inauguration de la gestion simultanée de ce théâtre et de la Porte-Saint-Martin par MM. Ritt et Larochelle ; *les Enfants du Capitaine Grant*, moins favorablement accueillis à ce même théâtre (1878); *Diana* (Ambigu, 1880), dernières créations de Ravel et de Jane Essler; *Michel Strogoff* (Châtelet, 1880), où, à la faveur d'un nouveau tableau final représentant l'entrevue de Cronstadt, le fameux courrier de l'empereur vient encore, durant toute une partie de l'année, de pousser, sans lasser le public, son cri célèbre : « Pour Dieu, pour le Czar, pour la Patrie ! » ; enfin *Voyage à travers l'Impossible* (Porte-Saint-Martin, 1882), sans compter un opéra-comique, *Un Mari d'un jour*, écrit en collaboration avec M. Coquard, et qui fut joué à la salle Favart en 1886, et, en outre, trois pièces de genres divers, représentées, les deux premières au Vaudeville et la troisième au Gymnase : *Marcelle, les Mariages d'autrefois* et *l'Amour*. D'Ennery est moins à l'aise dans la comédie, et le public lui est moins favorable. Quant aux reprises de ses pièces, et pour ne citer que les plus célèbres (*Marie-Jeanne, les Chevaliers du Brouillard, le Médecin des Enfants*), elles sont continuelles.

Que restera-t-il d'un auteur si fécond, quand

il ne sera plus là pour défendre son œuvre? Peu de chose probablement. Le théâtre a eu, de tout temps, chez nous, d'inépuisables fournisseurs, habiles en combinaisons dramatiques ; mais on ne vit guère que par la forme, et M. d'Ennery n'y a jamais songé. Il y a là, malgré tout, une force de production, une continuité de succès, une souplesse à se prêter tant bien que mal aux transformations du goût, tout en continuant à soutenir la fortune du vieux mélodrame, qui méritent d'être signalées.

C'est, on vient de le voir, à la Porte-Saint-Martin qu'ont été données un bon nombre des dernières pièces de d'Ennery. Si ce théâtre n'est plus, comme autrefois, presque une succursale des Français pour les drames qui exigent un grand déploiement de mise en scène, si l'opérette et la féerie y ont fait de regrettables apparitions, il a eu aussi de temps en temps, et en particulier sous la direction Du Quesnel (1884-1891), un indéniable éclat artistique. C'est durant cette période que M. Sardou, malgré l'insuccès, d'ailleurs non justifié, de *la Haine*, à la Gaîté, en 1874, avec Lafontaine et Lia Félix, a continué à s'adonner au drame historique, et a fait représenter d'abord *Théodora* (1884), qu'interprétaient Mmes Sarah Bernhardt et Marie Laurent. Cette pièce, où rien n'avait été épargné pour la fidélité de la mise en scène, donna lieu à une curieuse discussion archéologique entre le directeur du Musée de Cluny, M. Darcel, et l'auteur, qui n'y eut pas, à ce qu'il sembla, le dessus. Vinrent ensuite *le Crocodile* (1886), pièce d'un tout autre genre qui vaut surtout par la

charmante musique de scène de M. Massenet; le sombre et curieux drame de *la Tosca*, et enfin *Cléopâtre* (1890), tous les deux avec Sarah Bernhardt.

Bien que les drames historiques aient beaucoup perdu de la faveur dont le public les honorait autrefois, il s'en est produit, outre ceux de M. Sardou, un certain nombre qui méritent un souvenir. Laissons de côté les *Augereau*, les *Desaix*, les *Hoche*, les *Carnot*, les *Kléber*, dus à divers écrivains, mais tous taillés sur le même patron, et encadrés dans les mêmes décors. Nous trouvons, empruntés à la même période qui devait être particulièrement mise à contribution sous un régime républicain, les drames de *Madame Thérèse* et de *la Guerre* (Châtelet, 1882 et 1885), d'Erckmann-Chatrian, qui, par parenthèse, devaient être plus heureux avec diverses reprises du *Juif polonais*, représenté successivement par Talien, Paulin Menier et Dumaine, en attendant qu'il le fût par Got à la Comédie-Française. Citons ensuite *Camille Desmoulins* et *le Drapeau*, de M. E. Moreau (Théâtre des Nations, 1879, et Ambigu, 1890); *Jean Nu-pieds*, de M. Delpit, un drame en vers, ce qui vaut d'être signalé (Vaudeville, 1875); *les Muscadins* et *les Mirabeau* (Théâtre-Historique, 1875 et 1879), de M. Claretie. Si l'auteur ne retrouve pas le succès de centième des *Muscadins* avec *le Beau Solignac*, donné au Châtelet en 1880, et dans lequel il essayait de faire revivre la société parisienne au début du premier Empire, il y arrive de nouveau avec *le Régiment de Champagne*, en dépit d'un incident assez curieux. La pièce n'avait été écrite

que pour la scène où les grenadiers cernés brûlaient leur drapeau plutôt que de le rendre. Or, au grand désespoir de M. Claretie, la censure, à qui les allusions aux drapeaux de Metz faisaient peur, coupa tout cet épisode, et la pièce n'en réussit pas moins.

Le Régiment de Champagne nous a éloigné de la période révolutionnaire, mais il rentre dans le cadre des œuvres patriotiques, ainsi que la *Jeanne d'Arc* en vers, de M. Philibert, et celle en prose de M. Joseph Fabre, représentées l'une à l'Ambigu, l'autre au Châtelet; toutes deux furent froidement accueillies. Nous nous contenterons maintenant de mentionner, à des époques diverses, quelques pièces applaudies ou seulement curieuses, telles que *le Donjon des Étangs*, un des derniers succès de nouveauté du Théâtre-Beaumarchais (1875), œuvre de Ferdinand Dugué, qui ne fut pas moins heureux avec une pièce d'un tout autre genre : *Un drame au fond de la mer*; *le Fils de Porthos*, d'Émile Blavet; *l'Espion du roi*, de Blum; *l'Officier de fortune*, d'Adenis et Rostaing, qui mettait assez heureusement en scène les célèbres et tristes aventures du baron de Trenck; *Marie Stuart*, de MM. Cressonnois et Samson; *les Mouchards*, de MM. Moinaux et Parfait, où Dail y personnifiait avec beaucoup de naturel le bavard Capoulade; *l'Envers d'une conspiration*, de M. Henry Fouquier; *les Mères ennemies*, avec M. Damala et Mme Agar, l'œuvre la plus forte de M. Catulle Mendès, et *Nana Saïb*, drame en vers de M. Richepin, où l'on remarqua, notamment, le bel épisode de la mort de l'officier anglais. On sait, que, pendant

une indisposition de son principal interprète, Damala, l'auteur eut la fantaisie de donner, à sa place, la réplique à Sarah Bernhardt. Enfin, avant d'aborder le drame au cadre moderne, et pour laisser le lecteur sur un souvenir gai, citons, toujours à l'Ambigu, le refuge des dramaturges en détresse, l'étonnante *Bertrade de Montfort*, d'un commissaire de police de Philippeville, M. Hamon, et un *Spartacus* d'un amateur, M. Thalray, dont les prodigieux anachronismes stupéfièrent l'auditoire.

Peut-on trouver dans ces drames, plus ou moins historiques, la trace d'une évolution quelconque de ce genre fort ancien? On en peut douter, et, si elle existe, elle n'est guère apparente. A peine noterait-on, chez certains auteurs, un peu plus de souci de la vérité historique, et ce progrès même est contestable. Le rajeunissement nous a-t-il été apporté par le drame ou le mélodrame à cadre contemporain, et pris dans des milieux bourgeois ou populaires? Écartons d'abord quelques pièces bien accueillies, à la vérité, mais qui ne prétendaient à rien innover : *la P'tiote*, de M. Drack, déjà nommé comme l'un des auteurs d'un *Cromwell; le Prêtre*, de M. Buet; *le Petit Jacques* et *Mathias Sandorff*, tirés, par M. Busnach, de deux romans, l'un de M. Claretie, l'autre de M. J. Verne; *le Crime* même, de MM. Bertol-Graivil et Valabrègue, emprunté à un fait divers tout récent, ce qui n'est plus une hardiesse depuis *Fualdès;* écartons même *l'As de trèfle*, de M. P. Decourcelle, bien qu'à de certains détails d'observation juste se manifestent des tendances nouvelles, et arrivons aux drame

de M. Zola, ou plutôt à ceux que M. Busnach a tirés de ses romans.

Ils étaient rares les spectateurs qui, le 18 janvier 1879, le soir de la première de *l'Assommoir*, à l'Ambigu, tandis qu'on interrompait la scène du *delirium tremens*, jouée par Gil Naza avec une vérité terrifiante, se doutaient de l'étonnante carrière que devait fournir cette pièce. Excellemment interprétée à son apparition, outre l'acteur que nous venons de nommer, par Dailly, le réjouissant Mes Bottes, par Mmes Hélène Petit et Lina Munte, elle a été reprise, presque chaque année, sur un théâtre ou sur un autre, et elle a eu en douze ans quatre cent quatre-vingt-six représentations. Ce succès veut-il dire qu'il faille saluer ici l'avènement d'un art nouveau ou, tout au moins, très personnel? En aucune façon. A part une certaine crudité d'expression et un souci visible de la vérité du decor, il n'y avait rien là de vraiment original. A côté de Zola, un vieil auteur de mélodrames, rompu à tous les tours du métier, M. Busnach, avait su ménager habilement l'attention des spectateurs, les faire rire et pleurer tour à tour, et même tirer une sorte de leçon morale d'une matière qui en comportait si peu. C'était, en somme, toujours le vieux jeu et la vieille méthode.

Nous nous contenterons, au sujet de *l'Assommoir* et des drames de MM. Zola et Busnach, qui l'ont suivi, de donner en outre un détail qui nous paraît curieux. *Nana*, jouée à l'Ambigu, deux ans après cette première pièce, avec Mlle Massin, a eu en tout, sur les grandes scènes parisiennes, 143 représentations, soit 343 de moins

que *l'Assommoir; Pot-Bouille* (même théâtre, 1883) en a eu 119; *le Ventre de Paris* (1887), représenté au Théâtre des Nations, dénommé alors Théâtre de Paris durant l'exploitation passagère de quelques acteurs de drame, 100; enfin *Germinal* en a eu 17 (Châtelet, 1888). Il est facile de tirer de cette décroissance une conclusion qui n'est pas en faveur du drame soi-disant naturaliste.

Malgré tout, l'influence de *l'Assommoir* avait été réelle; c'est de là que vint l'habitude de découper les pièces en tableaux, en « tranches de vie », comme on dit aujourd'hui, et aussi celle de prendre volontiers les sujets dans le monde des ouvriers et des gens de petite condition, comme de transporter tels quels les épisodes de la vie courante sur la scène. On le vit bien dans la plupart des drames qui, pendant ces dernières années, furent représentés à l'Ambigu sous l'habile direction de M. Rochard. Citons seulement pour exemples ceux qui tinrent le plus longtemps l'affiche : *Roger la Honte* et *le Régiment*, de MM. Mary et Grisier (1888, 1890), et *la Porteuse de pain*, de MM. de Montépin et Dornay (1889).

Il est facile de noter le même fait dans certaines comédies de ces dernières années. Avant d'en donner la preuve, il convient de revenir en arrière, selon le plan que nous avons adopté et de parler d'abord des auteurs disparus. Il nous arrivera d'ailleurs, comme précédemment, sans trop nous occuper du genre, d'embrasser à la fois l'œuvre d'un auteur. Ce n'est pas d'hier, c'est depuis La Chaussée et Diderot que le drame se confond avec la comédie de caractère et de mœurs. Seulement, ce qui était exceptionnel au-

trefois est devenu très fréquent de nos jours. Il est, en outre, démontré par les faits que de la comédie de mœurs on va, par une pente douce, à la comédie bouffonne et de celle-ci au vaudeville. La ligne de démarcation n'est donc pas toujours facile à indiquer et il arrivera que nous ne la chercherons pas. Certaines œuvres peuvent être rangées à peu près dans tous les genres. On y trouve à la fois le comique et le pathétique, le délicat et le bouffon.

En dépit de quelques personnages d'une bizarrerie hors nature et de la scène où il a été joué (Palais-Royal, 5 février 1876), n'est-ce pas une comédie ou du moins une pièce soutenue par une véritable idée de comédie, l'amant se lassant de la femme et se prenant d'affection pour le mari, que *le Prix Martin*, œuvre d'Émile Augier et de Labiche? La pièce n'eut qu'un succès d'estime précisément à cause de cette opposition du comique et du sérieux qui n'avait pas été assez ménagée. Le public fut dérouté par cet ouvrage curieux, mais mal pondéré. Quatre jours plus tôt Émile Augier, seul cette fois, avait obtenu un éclatant succès au Vaudeville avec *Madame Caverlet*, remarquablement jouée par MM. Lafontaine, Parade, Saint-Germain, P. Berton, Dieudonné, Mmes Rousseil et Bartet. Augier ne devait plus, avant sa mort, donner qu'une œuvre nouvelle, et celle-là à la Comédie-Française, *les Fourchambault*. On y trouve les qualités de netteté, d'observation franche et de force qui le distinguent, mais aussi des défauts réels, et ce n'est point, malgré le succès qu'elle obtint, l'une des meilleures

parmi ses œuvres. Il n'occupa les scènes de genre qu'avec des reprises : *le Post-Scriptum*, *les Lionnes pauvres* (Vaudeville, 1876 et 1879), et *le Mariage d'Olympe* (Gymnase, 1880), où parurent Brindeau, Saint-Germain, Landrol et Mme Pasca.

Nous épuiserons également, en une seule fois et sans distinction de genres, l'œuvre de Barrière, qui, dans les dernières années de sa vie, n'a donné du reste au Palais-Royal qu'une seule pièce assez contestée, *les Demoiselles de Montfermeil* (1877), au cours des représentations de laquelle il mourut, et aussi l'œuvre de Gondinet, dont certaines pièces, *le Homard* (1874), *le Tunnel* (1877), et surtout *le Panache* (1875), une des plus typiques créations de Geoffroy, renferment plus de traits peut-être de véritable comédie que d'autres pièces qui furent représentées au Vaudeville et au Gymnase. Les dernières œuvres de Barrière, fort bien accueillies pour la plupart, sont moins sarcastiques, plus superficielles et plus romanesques que celles par lesquelles il avait établi sa réputation. Il a suivi une route tout opposée à celle où s'engagent d'ordinaire les auteurs dramatiques. Il suffira de rappeler la comédie des *Scandales d'hier* (Vaudeville, 1875), pour les débuts de Pierre Berton sur cette scène, et les deux pièces posthumes qui fournirent, l'une à Mlle Legault et l'autre à Mlle Réjane, deux de leurs meilleures créations : *Tête de Linotte* et *Clara Soleil* (Vaudeville, 1882 et 1885). Il faut citer, au même théâtre, dans une manière non tout à fait différente, mais plus douce et plus mondaine, les

succès prolongés de Gondinet avec *le Club* (1877), *Un Voyage d'agrément* (1881); au Gymnase, *Jonathan*, un des triomphes de Saint-Germain (1879). On a fait dans le même temps de nombreuses reprises des œuvres de Barrière et de Gondinet. Citons entre autres, du premier, *Manon Lescaut*, avec Mlle Bartet dans le rôle créé par Rose-Chéri; *les Filles de marbre*, qui parurent au public glaciales comme leur nom (Théâtre-Lyrique-Dramatique, 1875), *Une Corneille qui abat des noix* (Palais-Royal, 1880), avec Geoffroy et Lhéritier, deux comédiens inséparables à cette époque; du second, *Gavaut, Minard et Cie* (Palais-Royal, 1876), et *les Grandes Demoiselles* (Gymnase, 1874).

Avec la même élégance et la même finesse mondaine, mais un talent plus fort, plus personnel et plus littéraire, nous trouvons Octave Feuillet, dont *le Roman parisien* fut joué au Gymnase en 1882. On sait que dans son discours de réception à l'Académie, où il succédait à Scribe, Feuillet fit bon marché de sa renommée comme auteur dramatique et voulut n'avoir dû son élection qu'à ses romans. Il est certain que le romancier domine dans *le Roman parisien* et dans *le Roman d'un jeune homme pauvre*, repris au même théâtre en 1885, avec Mlle Malvau; mais l'auteur dramatique tient plus de place dans *Montjoie*, dont une brillante reprise eut lieu au Vaudeville en 1878, pour la rentrée à Paris, après un long séjour en Russie, de l'acteur Adolphe Dupuis. Heureux les écrivains qui peuvent ainsi sacrifier à leur gré une partie de leur œuvre! Il est vrai que c'est pour

relever l'autre d'autant plus, et ils seraient fâchés qu'on les prît au mot.

Faut-il donner ici même une place à Labiche ou la lui garder parmi les vaudevillistes? C'est comme tel qu'il s'est montré surtout dans ses dernières pièces, aussi bien dans *Madame est trop belle* (Gymnase, 1874), dont le premier acte, qui se passait dans le Musée des Antiques, était d'une si fantaisiste drôlerie, que dans *les Trente millions de Gladiator,* où il avait eu Ph. Gille comme collaborateur. Cette pièce, l'une de ses productions les plus folles, fut enlevée avec un entrain sans pareil par Dupuis, Berthelier, Christian et Mme Montaland. Au même genre appartiennent aussi *la Guigne* (même théâtre et même année), qui ne porta point bonheur à M. Coquelin cadet, assez malheureux, après sa fugue de la Comédie-Française, durant son court passage aux Variétés, et enfin *la Clef* (Palais-Royal, 1877).

On doit cependant reconnaître que, même dans les vaudevilles où il pousse le bouffon jusqu'à la cocasserie, il y a toujours chez Labiche une part d'observation vraie. Il n'est pas nécessaire pour cela d'aller, comme on l'a fait pour *les Petits Oiseaux,* et d'ailleurs sans grand succès, jusqu'à transporter son répertoire à la Comédie-Française. *Le plus heureux des trois* a pu passer, sans y rien perdre, du Palais-Royal au Vaudeville, où il avait Joly pour interprète, et *le Voyage de M. Perrichon* s'est bien trouvé d'avoir été du Gymnase à l'Odéon, où il était joué par Montbars. D'autres pièces, et en grand nombre, supporteraient la même épreuve. C'é-

tait l'opinion de l'Académie quand elle l'appela à elle; on peut donc lui donner une place après Augier et Feuillet. Il y a, comme aimait à le répéter Voltaire, plus d'une demeure dans toute grande maison.

Il serait fastidieux de citer toutes les pièces de Labiche qu'on a reprises dans ces dernières années; aussi nous contenterons-nous de rappeler *la Sensitive* (Palais-Royal, 1874); *Un Monsieur qui prend la mouche,* avec Dieudonné (Vaudeville, 1875); *les Vivacités du capitaine Tic* (même théâtre); *l'Affaire de la rue de Lourcine* (Palais-Royal, 1879), avec Hyacinthe et Daubray; *Permettez, Madame* (Vaudeville), 1881), avec Adolphe Dupuis, qui y fit preuve d'une singulière souplesse de talent; sans compter nombre de pièces moins connues, *les Chemins de fer, les Noces de Bouchencœur, Une Chaîne anglaise,* que M. Samuel et M. Marx, celui-ci un de nos plus sûrs connaisseurs en matière de théâtre, ont repris, dans ces dernières années, l'un à la Renaissance et l'autre à Cluny.

Bien mince, à côté d'une telle prise de possession des théâtres, est la part qui revient à quelques écrivains disparus auxquels il convient de donner un souvenir, tels qu'About, dont *l'Assassin,* déclaré « impossible » à jouer par l'auteur lui-même, fut monté au Gymnase en 1882 et dont on reprit au Vaudeville, la même année, *Un Mariage de Paris;* Flaubert, dont *le Candidat,* représenté seulement quatre fois au Vaudeville, en 1874, révéla à n'en pas douter l'inaptitude théâtrale de ce célèbre romancier; Rivière, presque aussi malheureux avec sa *Ber-*

the d'Estrées (même théâtre et même année); Verconsin, qui, bien accueilli avec ses courtes saynètes, dont une notamment, *Quête à domicile*, se maintint au répertoire du Gymnase plus longtemps qu'une comédie en trois actes dans laquelle il avait voulu, mal à propos, agrandir son cadre habituel, *la Crise de M. Thomassin* (1876), qu'on appela assez drôlement *la Crise de M. Verconsin*. Cette pièce, que suivit presque immédiatement sur l'affiche *la Comtesse Romani*, de Gustave de Jalin (lisez Gustave Fould), nous amène, par une transition naturelle aux écrivains encore vivants et au plus illustre de tous, Alexandre Dumas fils, qui passa pour avoir collaboré à cette œuvre, signée d'un pseudonyme emprunté, comme on sait, à l'un des personnages du *Demi-Monde*.

Ce n'est pas à dire que M. Alexandre Dumas ait enrichi d'une façon notable les scènes de genre depuis 1874. On ne trouve, outre la pièce que nous venons de citer et qu'il s'est contenté de remanier, qu'une comédie en vers, œuvre de sa jeunesse, *le Bijou de la reine*, qui fut représentée au Gymnase le 15 février 1874. Il se réserve dès lors pour la Comédie-Française. Les reprises de ses pièces, en revanche, sont nombreuses. C'est d'abord *l'Ami des femmes* (Gymnase, 1874), puis encore cette année, et au même théâtre, deux pièces qu'il avait retouchées autrefois, *le Filleul de Pompignac* et *Héloïse Paranquet;* puis, au Vaudeville, *Un Père prodigue*, avec M. Ad. Dupuis (1880), *la Princesse Georges*, avec Mlle Legault, *Une Visite de noces*, avec Mlle Pierson (1881), et *Diane de Lys*, avec Mlle Brandès (1884). Quant

à *la Dame aux camélias*, elle se promène constamment d'un théâtre à un autre, et elle compte parmi ses interprètes principaux Mlle Tessandier et M. Guitry, pour leurs débuts (Gymnase, 1878), Sarah Bernhardt et Marais (Porte-Saint-Martin, 1884).

M. Sardou, en revanche, reste fidèle aux théâtres où il a obtenu ses premiers succès. Préoccupé de trouver des artistes à son goût, et surtout une troupe assez homogène, ce qui devient chaque jour plus rare, comme il s'en plaignait tout récemment encore, il veut que les moindres détails de l'interprétation soient minutieusement rendus. Durant tout ce temps, sur les scènes de genre comme ailleurs, nous l'avons vu, il ne compte guère que des succès. C'est d'abord au Gymnase, *Ferréol* (1875), pour la rentrée à Paris de Worms, secondé par Mlle Delaporte, récemment revenue, comme lui, de Russie, et *Belle-Maman* (1889). C'est au Vaudeville : *Dora* (1877), *les Bourgeois de Pontarcy* (1878), *Odette* (1881), *Fédora* (1882), *Georgette* (1885), *Marquise* (1889). C'est au Palais-Royal, sans parler du *Magot*, une chute, et la seule durant tout ce temps, *Divorçons!* (1880), avec ses inoubliables interprètes Daubray et Céline Chaumont. Il est à remarquer, à chaque pièce nouvelle, que des réclamations se produisent. On accuse M. Sardou d'emprunts très directs et de plagiats; on compare à *Ferréol*, *l'Assassinat du bel Antoine*; à *Odette*, *la Fiammina*; à *Divorçons*, *Brutus lâche César*, etc. Il ne s'en trouble pas, bien qu'il réponde parfois et se défende, et il poursuit son œuvre. Quand il n'occupe pas un ou plusieurs théâtres à la fois

avec des pièces nouvelles, il les détient avec de nombreuses reprises. Nous nous contenterons de rappeler les principales : *les Ganaches* (Vaudeville, 1874), *Monsieur Garat* (même théâtre, 1875), avec Déjazet, et (Palais-Royal, 1882) avec Mme Chaumont; *la Papillonne,* dont la chute à la Comédie-Française était restée légendaire, et que M. Koning n'en reprit pas moins pour ses débuts comme directeur du Gymnase, après la mort de Montigny, le 2 octobre 1880; *Nos Intimes* (Vaudeville, 1891), etc...

Seuls MM. Meilhac et Halévy occupent plus encore la scène, M. Meilhac surtout, par suite de la rupture de l'association intellectuelle qu'avaient formée ces deux hommes d'esprit si bien faits pour se compléter l'un l'autre. Après comme avant 1874, on doit à cette collaboration féconde nombre d'œuvres d'une touche fine, d'une observation délicate, d'un parisianisme au ragoût tout spécial. Faut-il rappeler, au Gymnase, *la Veuve*; au Vaudeville, *Lolotte;* au Palais-Royal, *Loulou, la Mi-Carême, la Boule,* un succès tout à fait exceptionnel, où les rôles principaux furent créés par Geoffroy, Gil Pérès, Lhéritier et Alice Regnault, et *le Mari de la débutante;* aux Variétés, *le Passage de Vénus, la Petite Marquise, l'Ingénue, la Cigale,* où Dupuis fit sa fantaisiste création de peintre « luministe », et *la Petite Mère* (1880), dont l'insuccès contribua à la rupture de l'association des deux auteurs. Ils donnèrent bien encore l'année suivante, avec le concours de Millaud, *la Roussotte,* qui fut leur dernière œuvre commune. Ludovic Halévy renonce alors au théâtre et s'adonne au roman; il

est vrai que Crémieux et Pierre Decourcelle tirent de son roman, *l'Abbé Constantin*, une pièce pour le Gymnase, où paraît avec succès Lafontaine. Les représentations furent très productives, et M. Halévy, qui était resté à la cantonade, se contenta de toucher une bonne part des droits. Meilhac cherche de nouveaux collaborateurs, et donne plus ou moins heureusement, avec Milland, *Mam'zelle Nitouche* et *le Cosaque*; avec M. Gille, *Ma Camarade* et *le Mari à Babette*; avec Saint-Albin, *Monsieur l'Abbé*, une des dernières et des plus fines créations de Daubray. Il se montre peut-être trop défiant de lui-même ou trop peu laborieux, puisqu'il obtient seul deux de ses plus grands succès avec *Décoré* et *Ma Cousine*. Pour les reprises, il suffira de citer simplement celle de *Fanny Lear* (Vaudeville, 1875), et celles de *Froufrou*, dont le rôle principal fut tenu tour à tour par Mmes Delaporte, Legault, Sarah Bernhardt et Hading.

Si nous avons classé en bloc les œuvres de Meilhac et Halévy parmi les comédies, c'est parce que, comme pour celles de Labiche, il s'y mêle toujours, même dans les plus frivoles, une pointe de satire, un coin d'observation qui les tire du domaine de la pure fantaisie. On y en trouve souvent plus que dans telles grandes comédies aux visées ambitieuses. L'esprit, la finesse et aussi la satire, mais plus aiguisée, se rencontrent également dans l'unique pièce nouvelle que M. Pailleron ait fait jouer dans un théâtre de genre depuis 1874. *L'Age ingrat*, représenté au Gymnase en 1878, est une très curieuse étude de la vie cosmopolite à Paris; les trente et un rôles con-

vergent autour de celui de l'Américaine Julia Wacker, qui fut si magistralement établi, et d'une façon si personnelle, par Mlle Tessandier. Enregistrons, du même auteur, une reprise de cette même pièce et une autre du *Parasite*. M. Vacquerie n'a fait jouer, lui, qu'une pièce en quatre actes, *Jalousie* (Gymnase, 1888), et il l'a retirée presque aussitôt, mécontent qu'il était des traits trop acérés de la critique. A ce même théâtre, nous trouvons M. Delpit avec deux comédies : *le Fils de Coralie* et *le Père de Martial*, celle-là plus heureuse que celle-ci ; M. Mario Uchard, avec une pièce assez étrange, *Mon Oncle Barbassou* (1891); M. Claretie, avec trois grandes comédies, dont les deux dernières obtinrent un succès prolongé : *le Père* (1877), *Monsieur le Ministre* (1883), et *le Prince Zilah* (1885). *Les Ingrats*, du même écrivain, avaient été représentés précédemment à Cluny (1875), où, par un curieux retour des choses d'ici-bas dont nous ne donnons pas ici le premier exemple, M. Cadol, après avoir remporté son premier succès, a fini par donner sa dernière grande pièce, *Nos Fils* (1881).

Revenons au Gymnase, où les succès ont été nombreux, surtout pendant les premières années de la direction de M. Koning. Nous y trouvons M. Ferrier avec deux comédies de genre : *la Doctoresse* (1885), très bien jouée par Noblet et Mlle Magnier, et *l'Art de tromper les femmes* (1890). C'est aussi au Gymnase que M. Alphonse Daudet donne, en 1885, 1889 et 1890, trois grands drames qui ne s'imposent pas au public avec autant de continuité que l'avaient supposé

certains critiques : *Sapho*, avec Mme Hading ; *la Lutte pour la vie*, avec Marais et Mme Pasca, et *l'Obstacle*, avec Lafontaine. M. Daudet avait donné précédemment au Vaudeville *Fromont jeune et Rissler aîné* (1876). Le personnage de Delobelle trouva en M. Delannoy l'interprète rêvé par l'auteur. *Le Nabab* fut représenté sur le même théâtre en 1880. Citons encore, et presque au hasard du souvenir, M. Zola avec ses *Héritiers Rabourdin* (Cluny, 1874) et sa malencontreuse *Renée* (Vaudeville, 1887) ; M. Becque, avec deux petits actes donnés au Gymnase, *la Navette* et *les Honnêtes Femmes* (1878 et 1880), et une pièce plus importante, *la Parisienne* (Renaissance, 1885), qui devait émigrer plus tard aux Français, bien qu'elle n'eût eu à l'origine que trente-neuf représentations, dont les recettes furent constamment médiocres ; M. Dreyfus, avec *les Mariages riches* et *Chez Elle* (Vaudeville, 1876 et 1877), cette dernière et aimable bluette créée par M. Train et Mlle Kalb ; M. Quatrelles enfin et M. d'Hervilly, avec deux des petites pièces le plus souvent jouées depuis quinze ans dans les représentations extraordinaires : *Une Date fatale* (Gymnase, 1876) et *le Bibelot* (Palais-Royal, 1877). Nous avons ainsi à peu près passé en revue, dans le domaine de la comédie sous ses divers aspects, tous les auteurs dont nous avons parlé dans notre second chapitre, ou du moins ceux qui avaient debuté au théâtre avant l'époque à laquelle remonte notre *Almanach des Spectacles*.

Arrivons maintenant aux écrivains « nouveaux » et parlons d'abord de M. Georges

Ohnet. Après avoir débuté au théâtre par un drame assez sombre, *Régina Sarpi* (Théâtre-Lyrique-Dramatique, 1875) et une comédie qui fut froidement reçue, *Marthe* (Gymnase, 1877), il devait remporter à ce dernier théâtre un des plus grands succès scéniques de notre temps avec *le Maître de forges*, où jouaient Damala et Mme Hading (1883). Au 31 décembre 1891, cette pièce avait été jouée à Paris trois cent trente-quatre fois. Elle avait été précédée de *Serge Panine* (1882) et elle fut suivie, en 1887, de *la Comtesse Sarah*, avec Lafontaine et Mme Hading. Cette comédie eut cent quatre-vingt-sept représentations, et *la Grande Marnière*, représentée en 1888 à la Porte-Saint-Martin, avec MM. Paulin Ménier, Volny, Mévisto et Mlle Marsy, en eut plus de cent encore. Un revirement se produisit alors tout à coup dans le public ; *Dernier amour*, joué au Gymnase en 1890, disparut après dix représentations. Une réaction s'était produite contre M. Ohnet, sous l'influence des doctrines naturalistes, et surtout grâce à certain article retentissant d'un écrivain dont la place est marquée ici même, M. Jules Lemaître.

Cette place est assez petite dans le cadre que nous nous sommes tracé : deux pièces au Vaudeville, l'une nouvelle, *le Député Leveau* (1890), fort bien interprété par Candé, Dieudonné, Mmes Hading et Marie Samary, et une reprise, *Révoltée*, donnée d'abord à l'Odéon. Ces œuvres, d'ailleurs bien accueillies sans doute, n'ont pas eu le retentissement des comédies de M. Ohnet, mais M. Lemaître a, pour lui, la

qualité qui manque le plus à l'auteur du *Maître de forges*, le style. M. Ganderax se recommande lui aussi, par le souci du style ; nous n'avons ici à enregistrer que sa *Miss Fanfare* (Gymnase, 1881), dont M. A. Dumas fils a récemment raconté l'origine dans sa spirituelle préface de *Francillon*. Il y a également d'évidentes qualités littéraires dans *le Comte Kostia* et *l'Aventure de Ladislas Bolski* (Gymnase, 1875, et Vaudeville, 1879), deux adaptations des romans célèbres de M. Cherbuliez, et dans *la Belle Madame Donis*, adaptation du roman de M. Malot (Gymnase, 1877). *Mensonges*, de MM. Léopold Lacour et P. Decourcelle, et *Musotte*, de MM. Guy de Maupassant et J. Normand, sont aussi des adaptations, la première d'un roman de M. Bourget, la seconde d'une nouvelle de M. de Maupassant. Ces pièces, malgré d'incontestables mérites, n'ont point égalé en durée *l'Idole*, œuvre aujourd'hui oubliée de MM Stapleaux et Crisafulli, mais qui, jouée par Esquier et Mlle Rousseil, fit courir la foule en 1874 aux Menus-Plaisirs, alors appelés Théâtre des Arts. Ce succès avait été obtenu à l'aide de moyens plus gros et plus connus. C'était peut-être une raison pour qu'il fût plus grand. On retrouverait plus de souci de la forme, ou du moins une sorte d'élégant vernis superficiel, dans *les Femmes nerveuses*, de MM. Blum et Toché (Gymnase, 1888), et surtout dans *Paris fin de siècle*, des mêmes auteurs (même théâtre, 1890). C'est une succession de tableaux selon le goût de l'heure présente, plutôt qu'une vraie pièce, d'où se détachait dans l'acte du « Hall » une

charmante scène de comédie jouée à ravir par M. Noblet et Mlle Depoix.

M. Blum, à vrai dire, a débuté au théâtre bien avant 1874, et même bien avant la guerre ; mais c'est de 1874 que date son association avec M. Toché, association souvent heureuse et où se reconnaît la main légère de son jeune collaborateur ; c'est pourquoi nous n'avons point parlé de lui plus haut. Entre autres pièces applaudies, on doit à cette collaboration *le Parfum* (Palais-Royal, 1888), *Madame Mongodin* (Vaudeville, 1890), la dernière création de l'excellent acteur Jolly, et de fines revues aux couplets bien tournés, représentées aux Variétés et au Palais-Royal.

Si M. Hennequin a débuté, lui aussi, avant 1874, c'est depuis qu'il a obtenu ces succès multiples qui ont fait de lui comme un chef d'école. Au fond, il usait d'un procédé bien connu et familier à tous les anciens vaudevillistes, les quiproquos, seulement il savait les multiplier, les généraliser en quelque sorte, et il en jouait avec une singulière dextérité. Faut-il rappeler l'éclatant succès du *Procès Vauradieux* (Vaudeville, 1875), monté en plein été par des artistes en société, mais, d'ailleurs, excellents, MM. Saint-Germain, Dieudonné, Parade, Mmes Alexis, Massin et Lamare. A cette pièce en devaient succéder beaucoup d'autres qui durent leurs succès aux mêmes procédés. Rappelons seulement les principales : *les Dominos roses* (même théâtre, 1876); *Bébé* (Gymnase, 1877) avec son typique Pétillon; *Niniche*, *la Femme à Papa* et *Lili*, toutes trois

avec Judic (Variétés, 1878, 1879, 1882); *le Train de plaisir* (Palais-Royal, 1884). Hennequin est mort jeune, au moment où, peut-être, on allait se lasser de sa manière presque toujours sûre, mais un peu monotone. Il avait, dans les petits théâtres, amené, avec des aptitudes différentes et d'autres tendances, un retour au comique des situations momentanément délaissé et qu'ont depuis exploité à son exemple, avec plus ou moins de succès, de nombreux vaudevillistes.

Celui dont le nom s'impose tout d'abord est M. Bisson, qui, seul ou en collaboration comme M. Hennequin et comme la plupart des vaudevillistes, a obtenu de très vifs succès. Il avait débuté heureusement au Gymnase en 1874 avec une petite pièce, *le Chevalier Baptiste*, figuré par Ravel, et, quelques années plus tard, il avait donné à Cluny deux farces amusantes, *Un Lycée de jeunes filles* (1881) et *115 rue Pigalle* (1882). Mais c'est au Vaudeville qu'il obtint ses grands succès avec *Un Conseil judiciaire* (1886), *les Surprises du divorce* (1888), et *Feu Toupinel* (1890), pièces dont les principaux protagonistes étaient MM. Jolly, Boisselot, Mmes Daynes-Grassot, Caron, etc.

Une mention spéciale est due aussi à M. Grenet-Dancourt pour ses *Noces de Mlle Loriquet* (Cluny, 1882) et (même théâtre, 1884) pour un des plus grands succès de ce temps-ci : *Trois Femmes pour un mari*, joué six cent quatre-vingt-quatre fois à Paris à la date où s'arrête notre travail, et dont, particularité tout à fait curieuse, l'un des auteurs ne voulut pas être

nommé le soir de la première, tant il redoutait un insuccès.

On sait qu'il s'agit de M. Valabrègue, dont la marque se reconnaît à un esprit de mot d'un tour humoristique, qui lui est spécial. Sous sa signature ont été donnés *la Flamboyante* (Vaudeville, 1884), *l'Homme de paille* (Menus-Plaisirs, 1885), *le Bonheur conjugal* (Gymnase, 1886), *Durand et Durand* (Palais-Royal 1887), *les Boulinard* et *Ménages parisiens* (même théâtre et Nouveautés 1890). M. Valabrègue avait été d'abord éconduit un peu partout, et tel a été aussi le sort d'un débutant, M. Gandillot, applaudi au petit Théâtre Déjazet avec les amusantes folies qu'on appelle *les Femmes collantes* (1886), *la Mariée récalcitrante* (1889) et *Ferdinand le Noceur* (1890).

Il est possible que toutes ces pièces tiennent peu de place et ne soient même pas nommées dans les histoires du théâtre qu'on fera plus tard, mais notre tâche est ici d'enregistrer le succès, et pour cette raison même elle n'est point encore achevée, quelque lassitude que cette partie de notre travail impose au lecteur. Afin d'en finir avec la comédie bouffonne et le vaudeville, nous grouperons par théâtres les pièces que nous n'avons pas encore signalées et auxquelles le public a paru prendre plaisir.

Palais-Royal : *les Locataires de M. Blondeau*, de Chivot, *M. de Barbizon*, de G. Petit et Raymond, et *la Famille*, de Georges Boyer (1879); *les Petites Godin*, d'Ordonneau (1884); *les Petites voisines*, de Raymond et de Gastyne, et *les Noces d'un réserviste*, de Chivot et Duru (1885);

Bigame, de Bilhaud et Albert Barré (1886); mentionnons encore à ce théâtre, à titre de curiosité, car le succès ne répondit pas à l'attente de leurs auteurs, *Bouton de rose*, de Zola (1878), et *le Baron de Carabasse*, de Bergerat (1885). — Variétés : *le Fiacre 117*, de Najac et Millaud (1886), avec Baron, Lassouche, Montrouge et Mme Chaumont. — Renaissance : *le Voyage au Caucase*, de Blavet et Carré-Labrousse (1884), avec Galipaux; *Tailleur pour dames*, de G. Feydeau (1886); *Coquart et Bicoquet*, de Raymond et Boucheron (1888). — Menus-Plaisirs (Arts) : *le Petit Ludovic*, de Crisafulli et V. Bernard (1879); *les Boussigneul*, de Éd. Philippe, Pouillon et Marot (1880). — Nouveautés : *Coco*, de Clairville, Delacour et Grangé, avec Brasseur, Christian, Mmes Montaland, Silly et Darcourt (12 juin 1878), pour l'inauguration du théâtre; *la Demoiselle du téléphone*, de Desvallières et A. Mars (1891). — Folies-Dramatiques : *Coquin de printemps*, de Jaime et G. Duval (1888), avec Colombey. — Athénée : *le Coucou*, de Raymond et Alph. Dumas (1877); *le Cabinet Piperlin*, de Burani et Raymond (1878); *Monsieur*, d'Armand Silvestre et Burani (1879), et *l'Article VII*, de Bataille et Feugère, ces pièces jouées par Montrouge, alors directeur de ce théâtre, et sa femme, Mme Macé-Montrouge. — Cluny : *le Docteur Jojo*, d'Albert Carré, le sympathique directeur actuel du Vaudeville (1888), et *Antonio père et fils*, d'Albert Barré (1891).

Que les auteurs oubliés me pardonnent; si j'en passe, ce ne sont pas sans doute des meil-

leurs. Combien, du reste, de ces farces qui ont fait rire à leur apparition sont déjà et pour jamais retombées dans l'oubli ; à distance même l'imagination les confond presque toutes, tant ce sont toujours et les mêmes procédés et les mêmes effets. Ce qui est vrai des vaudevilles l'est bien plus encore des féeries : elles se ressemblent toutes; aussi les directeurs, au lieu d'en commander de nouvelles, se contentent-ils habituellement d'accommoder les anciennes à la mode du jour. C'est là, ils ne s'en doutent guère, leur enlever, pour l'amateur, tout ce qui en fait le prix. N'est-il pas profondément regrettable, par exemple, de supprimer dans *le Pied de Mouton* cette réflexion profonde du Génie : « Apprends à ne jamais désespérer de l'avenir : c'est souvent au fond de l'abîme que l'on trouve la route qui conduit au bonheur! » C'est une joie de relire dans leur texte primitif *la Chatte blanche*, *la Biche au bois*, *les Sept Châteaux du Diable*, *Rothomago*, *Cendrillon*, toutes ces pièces si souvent remontées, sur lesquelles, à chaque reprise, des impies, les auteurs eux-mêmes parfois, promènent une main sacrilège. Elles valent bien mieux que la plupart des féeries nouvelles qu'on a données depuis dix-neuf ans, et parmi lesquelles on ne peut guère faire exception que pour *les Mille et une Nuits*, de d'Ennery (Châtelet, 1881); *l'Arbre de Noël*, de Mortier, Leterrier et Vanloo (Porte-Saint-Martin, 1880), et surtout *le Petit Poucet*, des mêmes auteurs (Gaîté, 1885), si gentiment représenté par la petite Biana Duhamel, la future Miss Helyett, et où Baron, dans le personnage

de Truffentruffe, divertit les enfants pendant tant de productives soirées.

La Revue étant un genre essentiellement éphémère, auquel ni le public ni les auteurs peut-être n'attachent d'importance littéraire, nous nous contenterons de citer au hasard les noms de Monselet, Clairville, Burani, Blum et Toché, Siraudin, Wolff, Mortier, Blondeau et Monréal, Saint-Albin, Hermil (Milher) et Numès, G. Boyer, Delilia, Jouy, et quelques titres : *Bric et Broc*, *la Revue trop tôt*, *Paris en actions*, *Paris Exposition*, *Paris port de mer*, *les Tripatouillages de l'année*, etc.

Dans cette longue suite de nomenclatures, qui sont les inévitables broussailles de notre sujet, et où nous avons pratiqué çà et là quelques éclaircies, on a peut-être, en dehors d'un très petit nombre de pièces contemporaines jouées aux Matinées Marie Dumas, remarqué l'absence complète d'œuvres d'origine étrangère. Nous avons cru à propos de les grouper en un seul faisceau, et il est mince. On ne compte en tout, sauf erreur peu probable, que cinq ou six pièces adaptées ou traduites : *l'Abîme*, de Dickens; *Jean la Poste*, de Dion Boucicaut, repris dans différents théâtres de drame; *Galatée*, de Basiliadis, traduite par Mme Edmond Adam et représentée dans une matinée extraordinaire au Théâtre des Nations (1880), *l'Orage*, d'Ostrowski, joué à Beaumarchais en 1889; *le Roi de l'argent*, de Jones et Herman, adapté par Paul Milliet, mon collaborateur pour le premier volume de la présente série d'Almanachs (Ambigu, 1885); *Lena*, drame tiré d'un roman anglais

de Philips par Pierre Berton, et joué par l'adaptateur et Sarah Bernhardt (Variétés, 1889). Aucune de ces pièces ne s'est maintenue au répertoire. Il y a là un fait curieux et dont nous pouvons être fiers. Tandis que les étrangers s'alimentent, en quelque sorte, chez nous, nous nous suffisons amplement à nous-mêmes. Si nos théâtres ne nous offrent que de temps en temps des œuvres d'un vrai mérite, notre production courante est d'une grande abondance. Certains, il est vrai, nous blâment de cette sorte d'égoïsme; ils nous reprochent de négliger ou de dédaigner des œuvres d'un réel mérite, comme celles d'Ibsen, que le public ignorerait encore si M. A. Carré n'avait eu l'idée de nous donner au Vaudeville *Hedda Gabler*, à la suite de tout le bruit qui se fit autour des *Revenants* et du *Canard sauvage*, lors de leur représentation au Théâtre-Libre.

Ce théâtre, dont on ne saurait s'abstenir de dire un mot ici, tant à cause de l'importance qu'il a prise que du rôle décisif que lui prédisent certains critiques dans la rénovation de notre art dramatique, semble s'être proposé un double but. Il a représenté certaines pièces étrangères typiques, entre autres celles d'Ibsen que nous venons de citer, et *la Puissance des ténèbres*, de Tolstoï. Il a surtout l'ambition de renouveler les méthodes théâtrales, le jeu des acteurs et la mise en scène.

Ses origines, on le sait, ont été fort modestes, et à la Gaîté-Montparnasse il n'attira tout d'abord ni la presse ni le public. Quelques pièces singulièrement hardies, d'autres d'une réelle valeur littéraire, eurent pourtant raison de l'indif-

férence générale; on prit l'habitude d'y aller, et, surtout lorsqu'il eut élu domicile aux Menus-Plaisirs, ce fut une mode. Aujourd'hui il a deux séries d'abonnés, et son importance, d'abord trop petite, est devenue presque trop grande. L'histoire de ce théâtre présente une difficulté toute spéciale. Pour qui voudrait parler, non de toutes les œuvres qu'on y a jouées, mais de celles-là seulement qui sont dignes de souvenir, le travail serait encore long. On y donne une douzaine de représentations par an, et à chacune le spectacle est formé de deux ou trois pièces. D'autre part, le public n'y est pas convié, quoique les œuvres que l'on y joue soient souvent plus curieuses et plus artistiques que beaucoup d'autres. Elles ne sont jugées que par des abonnés et des journalistes plus ou moins favorables ou défavorables de parti pris. La sanction populaire fait donc défaut, et cette sanction a son prix. Or, il faut bien reconnaître que lorsque des ouvrages sortis du Théâtre-Libre ont paru en spectacle habituel sur des scènes quelconques, elles n'ont tenu l'affiche que fort peu de temps. Tel a été le sort d'œuvres remarquables à plus d'un titre : *Rolande*, de M. J. de Gramont (Menus-Plaisirs, 1888); *la Mort du duc d'Enghien*, d'Hennique; *l'École des veufs*, d'Ancey; *Tante Léontine*, de Boniface et Ed. Bodin; *Tout pour l'honneur*, de Céard (Porte-Saint-Martin, 1891), et la vigoureuse étude du *Maître*, par Jean Jullien (Nouveautés, 1890). Il n'y a eu d'exceptions que pour quelques pièces très courtes, et qu'on aurait pu donner partout ailleurs, telles que les humoristiques *Deux Tourtereaux*, de

Ginisty ; *la Chance de Françoise*, de Porto-Riche, et *le Baiser*, de Théodore de Banville.

En définitive, les bons effets du Théâtre-Libre ont été d'abord et surtout de permettre à quelques hommes de talent de faire jouer des pièces qu'en dépit de leur notoriété on n'avait acceptées nulle part, et aussi de faire connaître quelques jeunes gens. En outre, il a formé des acteurs et y a réussi tout particulièrement, grâce aux efforts d'Antoine. Celui-ci, malgré des désavantages physiques trop évidents et une voix faible, arrive à des effets considérables. Ajoutons encore que ce théâtre a contribué à faire délaisser certaines traditions de jeu peu justifiées, et enfin qu'il a développé, peut-être outre mesure, la recherche de la vérité dans la mise en scène, et aussi du pittoresque, que nous avons vu déjà poindre dans les drames naturalistes.

Parmi les défauts reprochés d'autre part au Théâtre-Libre, on a signalé, sauf quelques exceptions, bien entendu, l'abus des expressions crues, des tableaux écœurants, des scènes pénibles. Le Théâtre-Libre est, par préférence, triste ; il est le rendez-vous des pessimistes ; volontiers il chasserait la joie de la scène et en bannirait l'idéal. Quoi qu'il en soit, nous le répétons, M. Antoine a eu le rare mérite de grouper autour de lui toute une pléiade d'écrivains, parmi lesquels, outre ceux que nous avons déjà nommés, nous citerons MM. J. Aicard, Alexis, P. Arène, Aubanel, Bergerat, Biollay, Bonnetain, Cladel, Corneau, Courteline, Darzens, Descaves, Duranty, E. et J. de Goncourt, H. Lavedan, P. Margueritte, Cat. Mendès, O. Mé-

ténier, Eph. Mikaël, E. Moreau, Marc Prévost, Salandri, Scholl, Szewiski, Verga, Vidal, Villiers de l'Isle-Adam, P. Wolff et Zola.

Un grand nombre de sociétés particulières se sont formées à l'exemple du Théâtre-Libre ; nous ne nous y arrêterons pas. Elles ont suivi la même voie d'un pas moins sûr. Nommons seulement le Théâtre-Moderne, qui nous a fait connaître l'auteur belge Materlinck, qu'on a eu la hardiesse de comparer à Shakespeare.

Nous n'achèverons pas ce long chapitre sans dire un mot des charmants spectacles des Marionnettes aux Galeries-Vivienne. Ces petits bonshommes en bois nous ont représenté avec accompagnement de musique de scène, notamment de MM. Vidal et Chausson, d'heureuses adaptations d'Aristophane et de Shakespeare, *les Oiseaux* et *la Tempête*, et même des œuvres originales telles que *Tobie* et *Noël*, de M. Maurice Bouchor. Au rebours d'Antoine et de ses acteurs, ils soutenaient la cause trop souvent abandonnée de l'idéal et le public ne leur a point ménagé sa faveur. Ce n'est pas la première fois qu'on laisse aux marionnettes le soin de représenter le grand art. N'est-ce pas elles qui ont été les premières interprètes de Molière en Allemagne?





CHAPITRE VI

Les Théâtres de quartier et les Cafés-concerts. — La Province

Le titre de ce chapitre, qui rapproche des scènes dramatiques fort différentes en apparence, paraîtra peut-être, tout d'abord, assez singulier. On sait, en effet, qu'à Paris les théâtres de quartier et les cafés-concerts ne comptent guère. Les critiques s'y aventurent rarement, et l'idée ne vient pas à leurs lecteurs de s'informer de ce qu'on y joue. Il y a, au contraire, en province, de vastes théâtres, soutenus parfois par de fortes subventions; les municipalités y prennent intérêt et n'épargnent rien pour que l'aménagement en soit luxueux. Plusieurs, comme le Théâtre des Arts à Rouen, le Grand-Théâtre de Bordeaux et le Capitole à Toulouse, sont justement renommés. Quelles comparaisons peut-on établir entre ces scènes et les modestes salles de quartier? Il y en a deux, pourtant, qui s'imposent, dès qu'on parcourt la liste des pièces qui sont jouées dans ces théâtres.

C'est, tout d'abord, ce fait que le répertoire, dans les uns et les autres, est toujours un peu en retard sur celui de Paris, ou plutôt des scènes dont la presse s'occupe dans Paris. Lisez les affiches des théâtres de quartier, et vous y verrez



constamment les noms de dramaturges et de vaudevillistes qu'on délaisse, ou à peu près, dans le centre de Paris. Bouchardy, Dupeuty et les pièces de la première manière de d'Ennery y sont toujours à la mode. Il en est de même en province. On sait que la musique y tient plus de place que le drame. Là de vieux opéras, des opéras-comiques démodés à Paris, certaines opérettes remontant jusqu'aux débu[illegible]ch, tiennent leur place dans les programmes des spectacles. Un Parisien qui les parcourt se trouve ramené par la pensée à quelques vingt années en arrière.

Le second point de ressemblance, c'est la rareté des productions nouvelles. Cette rareté, à vrai dire, n'est que relative ; nous parlons ici de la qualité, et non de la quantité. Il est assez naturel que les nouveautés intéressantes soient rares dans les théâtres de quartier. Bien que ce soit là un acheminement, on l'a constaté souvent, vers des scènes plus vastes, et que des débutants puissent ainsi faire l'essai de leurs forces, comme à huis clos, on comprend qu'une ambition plus haute les sollicite d'abord. Débuter là, c'est affirmer qu'on n'est pas sûr de soi, et cette modestie est rare. Il n'en va pas de même dans les grandes villes de province. Qu'un succès s'y produise, et la presse locale en répandra la renommée, non seulement dans toute la région, mais jusqu'à Paris. Il est donc inexplicable qu'on y joue si peu de pièces nouvelles de quelque importance. Le nombre des œuvres dramatiques et musicales qui ne trouvent pas d'emploi est considérable ; nous en avons fait la

liste dans la bibliographie de notre *Almanach des Spectacles;* c'est un vrai martyrologe.

La seule raison qu'on puisse donner de cet engourdissement où s'endort la province, c'est qu'en France tout vient à Paris, c'est que toute la sève intellectuelle du pays aboutit là. On s'est habitué en province à recevoir le mot d'ordre; on n'y sait plus vivre de sa propre vie; on emprunte à Paris son théâtre comme ses modes. Tout y arrive et tout en part. L'Allemagne et l'Italie ont des centres dramatiques et musicaux. Dresde et Munich l'emportent parfois sur Berlin même, et Milan rivalise avec Naples. En France, personne ne songe à disputer à Paris le premier rang. Ce n'est pas qu'on n'ait tenté plus d'une fois de secouer cette torpeur de la province. Nous avons personnellement contribué à faire, pendant toute une saison, du Théâtre de Rouen, ce que devrait être chacune des grandes scènes musicales de la province, une sorte de Théâtre-Lyrique où l'on s'essayerait avant d'aborder à Paris l'Opéra ou l'Opéra-Comique. On a joué, en un seul hiver, quatre grands ouvrages, parmi lesquels *Samson et Dalila*. Cette œuvre, en dépit du nom de son auteur et de beautés de premier ordre, n'avait jamais pu être entendue dans un théâtre parisien. Malgré les efforts de la presse locale et de la presse parisienne, cette tentative échoua; le public refusa de suivre l'exemple que lui donnait la critique, et le Théâtre de Rouen fut condamné par les Rouennais eux-mêmes à vivre sur les répertoires des scènes de Paris.

Ce mal a, d'ailleurs, une cause toute spéciale,

c'est la difficulté de constituer des troupes locales. Les directeurs, qui se succèdent trop souvent dans les théâtres de province, n'essayent même pas de vaincre cette difficulté. Avec des artistes groupés au hasard, et qui savent plus ou moins leur métier, ils aiment mieux jouer des pièces connues que de faire apprendre des pièces nouvelles ; il leur en coûte moins d'argent et les détails de la mise en scène sont réglés d'avance. C'est toute une affaire que de monter une pièce ; sans compter que le succès en est incertain. Toute l'ambition de l'acteur de province ne va qu'à copier l'acteur de Paris. Le temps n'est plus où un Samson, un acteur classique entre tous, se formait à Rouen, et où nombre de chanteurs n'étaient engagés à Paris que sur la foi de la réputation qu'ils s'étaient faite en province. Il y a bien encore quelques troupes musicales, qui, d'ailleurs, se désagrègent à tout moment, mais on peut dire qu'il n'y a plus de troupes dramatiques, on les a remplacées par les tournées. On s'en est consolé, et même félicité, en alléguant l'exemple de Molière. C'est bien loin de nous, et il convient de dire qu'il ne s'arrêtait pas seulement deux ou trois jours dans chaque ville. Il est à croire aussi, et on le vit bien quand il s'installa à Paris, qu'il avait autour de lui des artistes de mérite, et non pas des gens pareils à ceux que traînent la plupart du temps à leur suite nos acteurs en vogue.

Pour toutes ces raisons, le sujet que nous traitons dans ce chapitre n'offre donc, quant à l'histoire du théâtre en ces vingt dernières années, qu'un intérêt un peu secondaire. Le cadre

est vaste, mais il est mal rempli. Nous nous appliquerons surtout à mettre en relief les tentatives vraiment intéressantes, et à relever les noms des auteurs qui se sont fait connaître depuis à Paris, ainsi que les titres des pièces qui, de la banlieue et de la province, ont émigré sur nos grandes scènes. Nous n'avons pas donné place dans notre deuxième chapitre aux théâtres qui nous occupent en ce moment. Il est donc à propos de faire observer ici que notre revue comprend toute la période qui va de 1872 à 1892, soit vingt années de nos annales dramatiques. Qu'on se rassure pourtant, elle ne sera pas beaucoup plus longue pour cela, car il s'agit en général, nous l'avons dit, d'œuvres secondaires.

Nous ne justifierons pas, par de nouveaux exemples, l'assertion que nous avons émise plus haut au sujet de la composition habituelle du répertoire des théâtres de quartier et de province. Mais nous pouvons, en outre, affirmer que le goût du public spécial des faubourgs et de la province pour des œuvres qui nous paraissent un peu surannées se manifeste à propos non seulement du répertoire, mais aussi des productions nouvelles. Les titres de certaines pièces qui n'ont jamais été imprimées et ce qu'on sait des autres en sont des preuves suffisantes. Les seules tentatives hardies qui se soient produites à Paris n'ont pas échappé au ridicule. C'est dans cette catégorie qu'en dépit de leurs titres à sensation et des noms de leurs auteurs il convient de ranger les deux drames de *Nadine* et de *Coq-Rouge*, de Louise Michel, joués

l'un aux Bouffes du Nord (1882) et l'autre aux Batignolles (1888); *la Femme libre*, de Laporte (Bouffes du Nord, 1882), et *la Prostituée*, de Lavigerie (même théâtre, 1883). Presque toutes ces pièces ont été représentées sous la haute direction du citoyen Lisbonne; on s'en douterait rien qu'à leurs titres.

Quant à la province, si l'on excepte *Étienne Marcel* (Lyon, 1879), et *Samson et Dalila*, déjà cité, de Saint-Saëns (Rouen, 1890); *l'Épée du Roi*, d'Arthur Coquard (Angers, 1884); *Adèle de Ponthieu*, de Wormser (Aix, 1887); *Sir Olaf*, de Lucien Lambert (Lille, 1887), et *Zaïre* (même ville et même année), de Lefebvre, dont on peut mentionner aussi *le Trésor* et *Yvonne; Méphistophélès*, de Boïto (Nantes, même année); *Hamlet*, d'Hignard (Nantes, 1888); *Pour la Patrie*, de Verdi (Corbeil, 1889); *la Vie pour le Tsar*, de Glinka (Nice, 1890); *le Vénitien*, de Cahen, *la Coupe et les Lèvres*, de Canoby, *Salammbô*, de Reyer (Rouen, 1890), et *Velléda*, de Lenepveu (même ville, 1891); enfin *Richard III* (Nice, même année), de Salvayre, nous ne rencontrons presque aucune manifestation artistique qui échappe à la banalité; encore en est-il plus d'un parmi ces ouvrages dont l'originalité est fort contestable. La musique ne nous offre donc que des opéras pour la plupart mort-nés et taillés exactement sur le patron traditionnel. Pour le drame et la comédie, la pénurie est encore plus grande en dehors de Paris que dans ses faubourgs. Les succès obtenus dans certaines villes par des tournées du Théâtre Libre sont dus surtout à la curiosité et n'attestent en aucune ma-

nière un changement dans le goût provincial.

Parmi les auteurs de comédies et de drames dignes d'une mention, que nous avons classés, pour plus de clarté, par ordre alphabétique ; nous rencontrons d'abord à Paris : Arvers, l'auteur du fameux sonnet, avec une comédie posthume, *Plus de peur que de mal;* Berr de Turique, qui, avec *les Absents ont tort*, essaye ses forces avant de frapper à la porte de la Comédie-Française ; Bobillot, l'héroïque défenseur de Tuyen-Quan, dont le nom se trouve accolé à celui de M. E. Max pour un drame en un acte qu'il ne devait, hélas ! pas voir représenter, *Jacques Fayan;* Busnach et Lecocq, d'habitude moins sérieux que dans le gros drame des *Jumeaux de Mauriac ;* Charton, dont le drame *Devant l'ennemi* a l'honneur assez rare de descendre, au bout d'un mois à peine, des hauteurs des Bouffes du Nord à l'Ambigu-Comique; Chincholle, qui écrit *Un Voyage rose* en cinq actes, en attendant d'en faire de bien plus longs encore lui-même, à la suite du général Boulanger ou de M. Carnot ; Coppée, qui ne dédaigne pas de donner au Cercle des Arts intimes un drame inédit, *l'Homme et la Fortune ;* Demesse, dont quelques critiques signalent avec éloges deux grands drames, *les Mères rivales* et *le Maréchal ferrant;* G. Feydeau, qui prélude avec *Gibier de potence* à *Monsieur chasse;* Fraumont, dont on remarque la comédie d'*Éliane ;* Gandillot, Clovis Hugues et Albert Lambert, qui se contentent de donner sur de petites scènes de petites pièces, *le Fumeron, Chez l'étoile* et *Brune et Blonde ;* Laurencin et A. de Launay, qui, au contraire, risquent

de grandes œuvres telles que *Amour et Patrie* et *le Banquier des voleurs,* à l'instar de Lemière (rien de l'auteur de *la Veuve de Malabar*), qui s'essaye tour à tour, non sans mériter les encouragements de quelques critiques, dans le drame des *Crimes de la Roche-Noire* et dans la comédie du *Tartufe du XIXe siècle;* de Marthold, dont *le Juge d'instruction* présente un curieux point de ressemblance avec *Roger la Honte*, applaudi à l'Ambigu; et, pour terminer, Verconsin, qui risque au Théâtre Saint-Honoré une tragédie, la seule que nous ayons rencontrée, mais une tragédie bouffonne, il est vrai, *Télémaque.*

Pour la province, nous en comptons deux, sérieuses celles-là, toutes deux jouées au Havre et dues au même écrivain, M. Lefebvre, *Rhéa Sylvia* et *les Perses*. Il est singulier que ce genre n'ait pas tenté un certain Brun L'Anges, qui, dans la même année, fait jouer un drame en cinq actes, *les Orphelins de Wissembourg,* une comédie également en cinq actes, *les Amours d'Henri IV*, et deux vaudevilles, puis disparaît subitement du firmament dramatique, brillant météore aussitôt évanoui. Mais, sans énumérer toutes les célébrités locales, citons Armand d'Artois avec un *Siège de Lille* qui a la bonne fortune d'être joué ensuite à Paris sous le titre, légèrement modifié, des *Bourgeois de Lille*; Th. Barrière, Bonnetain et de Bornier, avec un trio de petites comédies, *Un Cœur dans un cornet, Au bord du fossé* et *Un Cousin de passage;* Mme Marie Colombier, qui, associée à M. Valabrègue, fait partir de Versailles une *Bianca* destinée à courir les départements; M. Delair, qui, de Lyon,

donne la même impulsion à *l'Aîné,* que Coquelin promène dans toute la France ; M. Garnier, le célèbre architecte, qui met à profit ses vacances pour faire représenter à Paramé, sur une scène moins vaste, mais plus sonore sans doute que son Opéra, une petite pièce en un acte, *Pattenbois;* MM. Clovis Hugues et G. Crémieux, qui donnent à Marseille un *Thermidor,* ou plutôt un *Neuf Thermidor,* où l'on ne trouve pas, sans doute, le même esprit qui animera plus tard celui de M. Sardou ; M. Legouvé, dont *Une Séparation* n'est représentée à Paris qu'après l'avoir été à Versailles ; Mme Peyrebrune, qui tire un drame en quatre actes d'un de ses romans, *Gatienne;* M. Soulary, qui fait jouer à Lyon, sa ville natale, deux comédies en deux actes, *Un Grand homme qu'on attend* et *la Lune rousse;* M. Touroude, dont *le Péché caché* en a été un pour ses biographes, qui ont omis de citer cette pièce parmi ses œuvres ; M. Trollié, qui mérite une mention finale pour avoir risqué, à Grenoble, une comédie en vers, chose rare partout, et surtout en province. En se reportant à notre table, les lecteurs trouveront pour toutes ces pièces les indications complémentaires de dates et de théâtres.

Si du domaine de la comédie et du drame nous passons à celui de l'opéra et de l'opéra-comique, le choix devient pour nous, en dehors de quelques ouvrages que nous avons déjà cités, de plus en plus difficile, d'abord parce que les noms des compositeurs, dont quelques-uns ont peut-être une réelle valeur, nous sont pour la plupart inconnus, puis parce

que, sous le titre trompeur d'opéra-comique, se dissimulent nombre d'opérettes, et même d'opérettes de très petites dimensions. Ainsi, nous ne voyons à signaler à Paris qu'un grand opéra, *l'Africain,* donné à Tivoli en 1872. L'auteur, Simiot, avait, tout comme Wagner et Berlioz, écrit lui-même son poème. Mentionnons, en outre, trois opéras-comiques en deux ou trois actes, *la Jeunesse d'Haydn, la Tunisienne* et *l'Auberge du Roi Soleil.*

Hors de Paris, la production d'œuvres musicales de longue haleine est, sans doute, plus considérable, mais il est permis d'avoir quelque méfiance à l'égard de certaines célébrités du cru. On sait quel succès avait obtenu en province, et surtout dans le Midi, l'opéra de *Pétrarque,* de Duprat; c'était, nous assurait-on, un chef-d'œuvre d'inspiration et de couleur; on l'a joué à Paris, à la Gaîté, et ce chef-d'œuvre a paru cruellement suranné et vide. Nous ne voudrions pas cependant en conclure *ab uno disce omnes.*

Citons donc, un peu au hasard, et sans nous porter garant le moins du monde de leur mérite, les ouvrages importants, tout au moins par leurs dimensions, dont les titres suivent : En 1872, *les Nuits de Florence,* de Brun-Lavainne (Lille); en 1873, *Pétrarque,* déjà mentionné (Marseille); en 1874, *le Légataire de Grenade,* d'Hugues Cas (Toulon); en 1875, *Gheysa,* de Paul Aubé (même ville), et *Jeanne Maillotte,* de Reynaud (Lille); en 1876, *Yvan IV,* de Brion d'Orgeval (Marseille); en 1879, *le Béarnais,* de Radoux et Hirsch (Lille), et *la Malatesta,* de Moreno (Lyon); en

1880, *Spartacus*, de Monsigu (Marseille); en 1883, *Lauriane*, de Guion (même ville), et *Burkar*, de Gally (Toulouse); en 1884, *la Mie du Béarnais*, de P. Guiraud (Reims); en 1885, *Isabelle* de Rabuteau (Bernay), *Rabelais*, de Gribouval (Le Havre), et *la Bamboula*, de Solié fils (Nantes); en 1887, *Rome et Judée*, d'Hugues Cas (Aix), *le Tintoret*, de Dietrich (Dijon), et *les Jacques*, de Sainsoillier (Lille); en 1888, *l'Expiation de Saveli*, du même Sainsoillier (Lille), et *le Roi Lear*, de Raynaud (Toulouse); en 1889, *Joël*, de Mme Legoux (Nice); en 1890, *le Pilote*, d'Urich (Monte-Carlo); en 1891, *Alcyone*, de Palicot (Boulogne). C'est, on le remarquera, particulièrement aux extrémités nord et sud de la France, surtout au sud, que se produisent ces manifestations artistiques. Leur valeur n'est pas toujours la même, mais toutes dénotent cependant une certaine initiative et entraînent des frais assez considérables. Là où le Midi se jette à l'aveuglette dans la mêlée, le Centre, plus prudent, s'abstient; on a, à Marseille, l'accueil plus hospitalier et l'enthousiasme plus facile qu'à Lyon, par exemple; mais combien de ces pièces, pour ne pas dire toutes, n'ont jeté qu'un éclat de feux de paille! En réalité, soit que les impresarios aient mauvais goût, soit que les compositeurs de talent (sauf de rares exceptions) se récusent, on conviendra que le bilan artistique de la production musicale originale dans les théâtres de quartier, et surtout en province, a été médiocre.

En revanche, les opérettes ou les opéras-comiques de petites dimensions sont en grand

nombre, et quelques-uns de ceux que nous avons entendus sont vraiment agréables, surtout à Paris, où les cafés-concerts servent souvent de tremplin aux jeunes compositeurs. C'est ainsi que nous avons rencontré successivement, parmi les fournisseurs de ces scènes enfumées, les noms, dont quelques-uns sont aujourd'hui fort connus, de Ben-Tayoux, Bernicat, Collin, Deslandres, Octave Fouque, Herpin, Lacome, de Lagoanère, Léveillé, Monniot, Nargeot, Offenbach, Pugno, de Rillé, Robillard, de Sivry, Talexy, Vasseur, Villent-Bordogni, Villebichot enfin, un des plus féconds, et dont une chanson a suffi à faire la célébrité, *Rien n'est sacré pour un sapeur*. En province, nous retrouvons quelques-uns de ces noms et, en outre, ceux d'Antiome, d'Audran, dont *le Grand Mogol,* joué d'origine à Marseille, obtint ensuite à Paris le succès que l'on sait ; de Luigi Bordèse, de Cœdès, de Deffès, de Flegier et d'Hubans ; de Lajarte, de Peter Martin, de Martinet, de Millet, de Poujade, qui, tous les cinq, ont cette chance commune de voir émigrer successivement, le premier, *les Jumeaux de Bergame,* de Paramé à... l'Opéra ! le second, *Clos fleuri,* de Luxeuil aux Menus-Plaisirs, le troisième, *l'Entr'acte,* de Fécamp aux mêmes Menus-Plaisirs, le quatrième, *Friquette et Blaisot*, de Cabourg aux Bouffes-Parisiens, le cinquième enfin, *la Mille et deuxième Nuit,* de Reims au Château-d'Eau ; mentionnons encore les noms de Serpette et de Taudoux.

Parmi les vaudevillistes et les auteurs de revues des théâtres de quartier et des cafés-con-

certs, il en est aussi de connus qui se sont produits ailleurs, à côté d'autres qui se cantonnent dans ces petites scènes. Les noms qui reviennent le plus souvent sont, dans les premières années, ceux de Jouhaud, Milher, Numès, Poujol, Gothi, Savard, Péricaud, Delormel, Villemer, Clerc, puis ceux de Seurat, Delilia, Lassouche, Ricouard, Buguet, de Jallais, Calixte, Philippe, Galipaux, E. Max, Michel Carré fils, Lemonnier, de Trogoff, Berr, de Féraudy, etc. En province les producteurs les plus infatigables sont Nicarl, Lepailleur, Hugot, Carrance, Laporte et son inséparable Rigodon, etc., etc.

Mais il convient de noter ici, entre Paris et la province, une différence et une ressemblance.

La différence, c'est que, tandis qu'à Paris les revues, souvent assez drôles, on doit le reconnaître, embrassent indifféremment tous les travers de l'année, sans préoccupation appréciable du quartier où elles sont jouées, en province elles ont un caractère essentiellement local. Toute ville un peu importante semble tenir à honneur d'avoir la sienne, sauf à démarquer au besoin celle de la ville voisine, et c'est ainsi que la nomenclature de ces revues correspondrait à une énumération géographique où presque tous nos chefs-lieux et sous-préfectures seraient cités, depuis Agen, Amiens, Avignon et Arras, par exemple, avec *les Pitchounas Papillotas d'Agen, les Pâtés d'Amiens, Tout Avignon aux Variétés* et *Arras en* 1890, jusqu'à Roanne, Tours, Toulon et Versailles, avec *Roanne sens d'sus d'sous, Tout autour de Tours, Tout Toulon sur le pont, Zigzags dans Versailles.*

La ressemblance, c'est, en ce qui concerne les vaudevilles, outre l'extrême faiblesse presque générale (les exceptions confirment la règle) de cette littérature spéciale, — nous en jugeons par le petit nombre de ceux que nous avons entendus, — c'est, disons-nous, outre cette faiblesse qui cherche à peine à se voiler, la communauté d'efforts des fournisseurs attitrés de Paris et de la province pour imaginer des titres à sensation et de nature à étonner, à attirer le passant. Nous n'avons pas la pensée d'ajouter encore une énumeration à celles qui sont déjà contenues dans ce chapitre ; il suffit, pour justifier notre dire, de citer des titres tels que ceux-ci : *Kakao-Kaoli-Kiola, l'École de Tatété-les-Nèfles, Kalavubas et sa Cour, Amour et gigot, une Belle-Mère sans jupons, Changée en nourrice, On demande une bonne qui boite,* etc., etc. En résumé, si l'on excepte une dizaine d'œuvres musicales, quelques drames, moins de comédies et un lot de vaudevilles, de petites revues et d'opérettes, l'histoire des théâtres de quartier, des cafés-concerts et de la province, est fort pauvre, moins comme nombre que comme mérite. Elle paraît plus pauvre encore si on la compare par la pensée à ce qu'elle pourrait être. Dans toute cette enfilade de titres plus ou moins brillants, naïfs, ingénieux ou baroques, que trouvons-nous? « Des mots, des mots », dirait Hamlet, mais combien d'œuvres ?





CHAPITRE VII

L'Actualité et les Titres

La nomenclature des pièces nouvelles jouées dans les théâtres de quartier, les cafés-concerts et les scènes de province offre, à qui a le courage de la parcourir en entier, un intérêt d'un autre genre. Il nous paraît à propos d'y insister dans un chapitre particulier. Nous aurons, en effet, à parler non seulement de ces théâtres spéciaux, mais aussi quelquefois des autres, et ce sera pour nous une occasion précieuse de mettre sous les yeux du lecteur, comme en bloc, des faits qui n'ont été indiqués qu'en passant.

La guerre, ses conséquences et les transformations successives du pouvoir n'ont exercé, on l'a vu, sur le théâtre qu'une médiocre influence. Nous en avons expliqué les causes, qui, d'abord, paraissent anormales; nous n'y reviendrons pas. Mais les grands faits n'ont pas seuls le privilège d'occuper l'attention; il en est de petits, en grand nombre, qui la captivent tour à tour, et pour un moment; c'est de ceux-là surtout que le théâtre s'empare; il les parodie, il les ridiculise, il les travestit, mais il leur laisse une part de vérité. Il en résulte des titres de



pièces ou des groupements de titres analogues, fort intelligibles pour les contemporains, mais dont, après de longues années, on chercherait vainement le sens. C'est pour ceux qui, plus tard, consulteront nos Almanachs que nous tenons à donner aujourd'hui le mot de certaines énigmes. Sous les plaisanteries et sous les à peu près plus ou moins spirituels, nous retrouverons le souvenir des faits qui, depuis vingt ans, ont occupé le public. Nous n'avons pas, bien entendu, la prétention de parler ici de toutes les pièces à allusions, un gros volume ne suffirait pas. Nous citerons seulement les ouvrages, petits ou grands, dont les titres sont par eux-mêmes significatifs. Ainsi restreinte, la matière est encore assez large et riche.

Le goût de la parodie a toujours été vif chez nous. De tout temps, la grande pièce en a engendré une autre qui n'en est, si l'on peut parler ainsi, que « la charge ». Ce qui était autrefois n'a pas cessé d'être, en ces dernières années. En établissant la table générale qui forme notre dix-neuvième volume, nous avons rencontré des revues par centaines; qu'il nous soit permis d'en esquisser une à notre tour. Elle aura sur les autres l'avantage de porter sur plus de faits et d'être plus courte. Les acteurs manquent, il est vrai, mais la mémoire ou l'imagination du lecteur y pourvoira.

Dès l'année 1872, lorsque Victor Hugo, rentré définitivement à Paris, assiste en quelque sorte à son apothéose, la parodie se met à l'œuvre et n'épargne pas le demi-dieu. *Ruy Blas*, acclamé à l'Odéon, enfante un *Ruy Black*

de Gabet, qu'on représente aux Folies-Bergère ; il est bientôt suivi d'un *Ruy Blas des Batignolles*. Les Folies-Dramatiques donnent un *Ruy Blas d'en face*, qui n'eut qu'un petit nombre de représentations, mais où se trouve pourtant une scène fort amusante qu'il est à propos de rappeler. Le pompier de service qui assiste au spectacle dans la coulisse, indigné des procédés de Don Salluste envers Ruy Blas, se présentait inopinément devant le public, dans la fameuse scène du troisième acte, fermait la fenêtre et ramassait le mouchoir. *Marion Delorme* n'obtint pas à la Comédie-Française un succès égal à celui de *Ruy Blas* à l'Odéon ; elle n'en donna pas moins naissance à la plaisanterie facile de *Marions Delorme*. Si nous laissons de côté les drames romantiques nous voyons, vers le même temps, une *Reine Carotte* pousser à côté du *Roi Carotte*, de Sardou ; cela devait être. Un *Roi Navet* avait surgi de terre, par anticipation, à la fin de l'année précédente. *Rabagas*, de tapageuse mémoire, inspire une petite pièce qu'on joue aux Variétés sous le titre d'un *Entr'acte de Rabagas*. Alexandre Dumas est visé à son tour et son fameux « Tue-la », de *la Femme de Claude*, est pour les petits vaudevillistes un inépuisable trésor de quolibets : *Tue-la*, au Palais-Royal ; *J'te vas tuer*, aux Folies-Marigny ; *Tue-le, ma fille !* au Théâtre de Lille, etc. Dans ce dernier vaudeville, c'est, on le voit, la femme qui prend sa revanche.

En 1873, le grand succès de l'année est pour *la Fille de Madame Angot*. Les parodies ne manquèrent pas. Il faut citer entre autres : *Ah !*

c'est donc toi, Madame la Revue, dont le refrain fut bientôt dans toutes les bouches, et surtout *Forte en Gueule,* une des meilleures revues qu'on ait jouées depuis vingt ans, où l'on applaudit justement la scène muette, si ingénieusement patriotique, de la libération du territoire.

La Princesse Georges et *la Femme de Claude* avaient eu leurs parodies; *M. Alphonse,* l'un des types les plus durables du théâtre de M. Dumas, eut aussi les siennes. Il venait à peine d'être joué, en 1873, qu'apparaissaient *M. de Saint-Alphonse, Mène-moi-z'y, Alphonse. Le Tour du Monde en 80 jours,* le plus grand succès de l'annee suivante, fait éclore aussitôt *le Tour du Monde en 80 minutes, le Tour du Demi-Monde, Autour du Monde en un tour de main.* La reprise de *Henri III* enfante une parodie dont le titre est assez drôle : *Henri de Levallois dans sa cour.* Vers le même temps, un vaudevilliste et un compositeur d'opérettes, qui probablement avaient dormi à la reprise d'*Orphée aux enfers,* imaginent d'en tirer *Morphée aux enfers.* La parodie n'épargna pas plus deux petites pièces fort agréables et encore goûtées aujourd'hui : *Toto chez Tata* et *Un Monsieur en habit noir;* il en sortit *Tata chez Toto,* et *Un Monsieur sans habit noir.* La critique bouffonne, on le voit assez, ne se met point toujours en frais d'imagination pour trouver des titres à ses parodies. Cette même année, MM. de Saint-Albin et Mortier, à la suite d'une conférence de Paul Féval, eurent l'idee de donner un *Théâtre moral;* M. Turquet, surintendant des beaux-arts, devait la leur emprunter plus tard, on sait

avec quel succès. Dans une amusante folie, *l'Opéra aux Italiens*, M. Busnach rappela le passage éphémère de l'Académie de musique à la salle Ventadour, après l'incendie qui détruisit le théâtre de la rue Le Peletier.

Rose Michel, un gros mélodrame, fort bien accueilli à l'Ambigu en 1875, est aussitôt suivi d'une *Rosse Michel*. L'année suivante, *l'Étrangère* inspire à un parodiste *l'Étrange air*. En même temps, une autre pièce, à laquelle M. Dumas avait collaboré, et où l'on pressentait peut-être l'alliance franco-russe, *les Danicheff*, enfante certains *Dumacheff*, où les noms des personnages originaux étaient plaisamment modifiés : on avait Ostip au lieu d'Osip, Tienl'dé au lieu de Taldé, Nana Me V'là au lieu d'Anna. Relevons encore, à cette même date, un *Ami Fritz Poulet*, héritier en ligne peu directe de *l'Ami Fritz*, de la Comédie-Française.

Les Cloches de Corneville, dont le succès égala celui de *la Fille de Madame Angot*, font naître aussitôt *les Cornes de Clochenville* et *Voyez par ci, voyez par là*. A son tour, le mélodrame naturaliste triomphe avec *l'Assommoir*, et tout de suite apparaissent *l'Assommoir pour rire*, *l'Assommoir chez Vaubraisé* et *Trois pages de l'Assommoir*. Moins bien accueillie que *l'Assommoir*, *Nana* n'inspire que *Oh! Nana!* tandis que *Cierge Canine* fait penser à *Serge Panine* et que *le Monde où l'on... rigole*, et plus tard *le Monde où l'on s'embrasse*, nous rappellent la brillante réussite, à la Comédie-Française, de la jolie comédie de M. Pailleron.

Si, à cette date, l'ardeur et l'élan des pa-

rodistes semblent se calmer un peu, ils ne s'arrêtent pas longtemps en si beau chemin. Aussi retrouvons-nous, en 1884, dans *le Mètre de forges* et dans *la Femme du Maître de forges*, comme une constatation du succès de M. Ohnet, et, dans *Severo Torticolli*, un souvenir moqueur donné au drame en vers de M. Coppée.

La fin de cette année 1884 inaugure à la Porte-Saint-Martin, avec *Théodora*, la série des succès que vaudra à ce théâtre l'association de Mme Sarah Bernhardt et de M. Sardou. La parodie s'empare de la pièce et de son interprète, et voici *Théodora à Montluçon* et *Théodoridera*. Quatre autres pièces, moins bruyamment prônées par toutes les voix de la réclame, mais qui tinrent plus longtemps l'affiche, après tout, *le Grand Mogol*, *Trois femmes pour un mari*, *les Petits Mousquetaires* et *Joséphine vendue par ses sœurs*, font éclore *le Petit Mogol*, *Trois maris pour une femme*, *les Petits Mousquetaires pour rire* et *Benjamine enlevée par Joseph*; il n'était pas besoin d'une imagination puissante pour trouver ces titres.

Une nouvelle comédie de M. Dumas, *Francillon*, qui ne valait point *Denise*, mais dont on parla plus, et qui, par sa donnée, prêtait mieux à la parodie, fit éclore, sur les petits théâtres, une multitude de *Franlichon*, *Frantrognon*, *Farcillon*, *Franc-Chignon*, *Fransouillon*, accommodées, est-il besoin de le dire, selon les recettes de *la Salade japonaise*, titre d'une petite revue représentée à la salle Lowendal.

Lorsqu'en 1887, M. Zola, avec sa *Renée*, essaya de recommencer *Phèdre*, on nous donna

aussitôt une *Phèdre Saccard*, et c'était là, chose assez rare, un titre ingénieux, car l'emprunt y était dénoncé, et avec lui le procédé du drame réaliste. A la même époque, par un contraste tel que le théâtre nous en offre si souvent, on jouait la berquinade de *l'Abbé Constantin*, aussitôt parodié par *l'A B Constant teint*, que suit de près une *Petite Marnière*, parodie *honnête*, disait l'auteur, M. Delilia, de *la Grande Marnière* de M. Ohnet.

L'Exposition de 1889 était faite pour exciter la verve des vaudevillistes et des auteurs de revues, et ils cherchèrent peu de matériaux en dehors d'elle. A peine rencontrons-nous un *Riquet à la loupe*, cousin germain du *Riquet à la houppe* des Folies-Dramatiques. Mais, en 1890, la parodie prend un nouvel essor avec *la Vraie Cléopâtre*, qu'il faut soigneusement distinguer de celle de Shakespeare, avec *Cléopâte*, et, par une pente toute naturelle, avec *Cléopâte d'Italie*; ce sont autant d'allusions à la *Cléopâtre* de M. Sardou. *Salle en beau* et *Sansonnet* rappellent *Salammbô* et *Samson et Dalila*. *Le Petit Passant* constate l'adjonction du *Passant* de M. Coppée au répertoire de la Comédie-Française. Victoires et défaites, la parodie enregistre tout et s'amuse de tout. Elle s'en prend surtout aux victorieux, et il ne faut pas, d'ailleurs, lui en savoir gré, puisqu'elle travaille ainsi à son propre profit.

Nous aurons accompli la première moitié de ce voyage rétrospectif quand nous aurons signalé, en 1891, *Lohengrin à l'Eldorado* et *Lorehencrin*, témoignages du succès décisif de Wagner, à Rouen d'abord, puis à Paris.

Si l'on sort du domaine spécial du théâtre, ce qui frappe le plus, lorsqu'on recherche, dans les pièces représentées sur les grandes comme sur les petites scènes, la trace des plus graves préoccupations du public ou des menus faits qui appellent un moment son attention, c'est l'indifférence, ou, pour dire mieux, l'inconscience avec laquelle la verve des auteurs s'exerce sur ceux-ci comme sur celles-là. Par exemple, l'occupation de la Tunisie, en 1879, qui provoqua une émotion si vive, n'inspire qu'une petite revue, *Cherchez le Kroumir*, titre fort drôle, par parenthèse, si l'on se souvient des questions qu'on se posait alors à propos de ces invisibles envahisseurs de notre frontière algérienne. On n'en fit pas moins pour l'employé du Printemps à qui le docteur Labbé tira de l'estomac l'ustensile qu'il avait maladroitement avalé *L'Homme à la fourchette* (1874) remet en mémoire ce fait dont on s'occupa pendant deux jours. *Oh! là la! quel verglas!* une revue de Péricaud et Delormel, rappelle le verglas du 1er janvier 1875, et prend, à distance, une importance égale à celle de la pièce des Variétés, *Révisons!* jouée en 1884, et dont le titre fait penser à une question qui fut bruyamment débattue à la Chambre et dans les journaux. Le terrible fléau qui a ravagé nos vignobles n'a fait naître qu'un mince vaudeville, *le Phylloxéra* (1875), et n'a pas eu plus d'honneur au théâtre que les quelques barbares Orientaux dont la présence au Jardin d'Acclimatation nous a valu les *Cynghalais pour rire* (1887).

Il y a pourtant des sujets qui, par leur importance exceptionnelle, et peut-être aussi parce qu'ils prêtent davantage aux effets et aux parodies scéniques, obtiennent un succès éclatant et durable. Tels, et en première ligne, la question du divorce, les changements successifs apportés à notre système militaire, enfin, et surtout, nos deux Expositions de 1878 et de 1889. Il va sans dire qu'ici encore nous ne parlons exclusivement que des pièces dont le titre rappelle directement le sujet traité par les auteurs dramatiques. Nous n'avons pas plus à nous occuper de *Madame Caverlet*, la remarquable comédie d'Émile Augier, écrite en faveur du divorce, antérieurement à la loi Naquet, que de la fantaisie de MM. Meilhac et Ganderax, *Pepa*, écrite contre et après.

Il est à remarquer, lorsqu'on passe en revue toutes les œuvres inspirées par ce sujet délicat, qu'avant la promulgation de la loi elles sont, pour la plupart, traitées sérieusement, tragiquement même, et, en général, dans un sens favorable à cette réforme, tandis qu'après, c'est tout le contraire. La raison en est bien simple, et M. Dumas l'a parfaitement comprise lorsqu'il a écrit qu'à l'heure actuelle il supprimerait son fameux « Tue-la ». Le jour où la loi offre au mari malheureux un moyen d'échapper aux tourments d'une union mal assortie, il n'y a plus lieu qu'il se venge lui-même. D'autre part, le divorce prête surtout aux incidents comiques. Dès 1880, M. Sardou indiquait très spirituellement, dans *Divorçons !* les conséquences d'une loi encore en discussion. Il semble, du

reste, que Mme Marie Dumas, en adaptant à la scène, en 1876, une charmante saynète de Cervantes, *le Tribunal des divorces*, et que M. Bernard Lopez, en donnant, en 1879, au Troisième Théâtre-Français, *les Ricochets du divorce*, eussent pressenti quelle mine inépuisable allait offrir ce sujet aux auteurs en quête de données originales et de situations comiques.

A la suite de *Divorçons!* de M. Sardou, une avalanche de pièces plus ou moins spirituelles, inspirées par ce sujet, s'abat sur le public parisien. C'est d'abord une opérette, un autre *Divorçons!* joué à la Scala en 1882, car les auteurs ne craignent pas de reprendre le titre de M. Sardou; ils ne doutent de rien, et c'est d'ailleurs une réclame excellente qu'un titre populaire. Nous rencontrons ensuite *Divorçons-nous?* (Cluny, 1882), *Nous allons divorcer* (Menus-Plaisirs, 1884), *le Divorce au village* (Batac'an, 1884), *Pour divorcer* (Douai, 1885, et Grenelle, 1888), *Divorcée* (Cabourg, 1888, et Amiens, 1890), *Spécialité pour divorces* (Déjazet, 1888), *le Bureau des divorces* (Châteauneuf, 1889), *Divorce à l'amiable* (Variétés, 1891), *Un Cas de divorce* (Galerie Vivienne, même année), par Mme Trémont, enfin et surtout, *les Surprises du divorce* (Vaudeville, 1888), la meilleure pièce, avec *Divorçons!* qu'on ait écrite sur ce sujet. Le succès en fut si grand qu'une troupe américaine dont nous avons parlé déjà, et qui s'installa au Vaudeville en septembre 1891, ne crut pouvoir mieux faire que de nous jouer en anglais la comédie de MM. Bisson et Mars. Nous avons négligé à dessein *Un Divorce*, de MM. Mo-

reau et André, que le Vaudeville donna en 1884, et *Après le divorce*, de MM. A. et St. Lemonnier, représenté la même année à Beaumarchais. Ces deux pièces portent seules dans notre nomenclature le titre de drames, et ce ne sont pas les meilleures.

Les pièces que la nouvelle loi militaire a fait éclore appartiennent toutes au genre comique. Qu'il s'agisse de l'appel de la réserve et des vingt-huit jours : *la Femme d'un réserviste* et *le Retour des réservistes* (1877), *Achille Trouillard va faire ses vingt-huit jours* (1884), *les Noces d'un réserviste* (1885), *les Réservistes à venir* (1887); qu'il soit question des territoriaux : *les Treize jours* (1890) et *les Treize jours d'un Parisien* (1891); qu'on vise plus spécialement les exercices militaires : *Service en campagne* (1882), *les Grandes manœuvres* (1885), *les Petites manœuvres* (1886) et *les Manœuvres de l'année* (1891); ou qu'on s'occupe des essais de mobilisation : *Mobilisons* et *Mobilisons Belleville* (1887), tout prête à des plaisanteries et à des mésaventures plus ou moins grotesques; la comédie et même la bouffonnerie sont partout. Le grand succès obtenu récemment, aux Folies-Dramatiques, par *les Vingt-huit jours de Clairette* montre bien qu'en ce genre la provision de gaieté et les trouvailles amusantes ne sont pas épuisées.

L'Exposition est pour les vaudevillistes une ressource plus précieuse encore; on en use et l'on en abuse. En 1878 et en 1889 on trouve des titres analogues : *Voyageurs pour l'Exposition, le Tour de l'Exposition, Voyage autour de*

l'Exposition, l'Univers à l'Exposition, d'une part ; *Cocher, à l'Exposition, Tout à l'Exposition, Paris-Exposition, Paris-Attraction,* de l'autre ; tous ces titres témoignent également du prestige qu'exerçaient ces fêtes grandioses. Des deux côtés également la note comique a sa place, comme il appert des *Provinciales à Paris* et d'*Une Victime de l'Exposition* (1878), des *Exposés de l'Exposition* et d'*Un Ménage à l'Exposition* (1889). On voit d'ailleurs, rien qu'à lire tous ces titres, que la seconde Exposition a fait plus de bruit que la première. Dès 1888, elle est annoncée par une grande revue de Lemonnier : *Avant l'Exposition* ; le centenaire intervient, et l'on a *Paris-Centenaire*. La tour Eiffel exerce une attraction nouvelle : *Sur la tour Eiffel, Au pied de la tour Eiffel, au deuxième sur la tour* ; d'autres particularités ne passent point inaperçues : *le Livre bleu,* le coquet manuel du *Figaro,* si populaire alors ; *Pousse-Pousse,* hommage rendu à l'inaltérable complaisance des petits porteurs tonkinois. Toutes les villes de France semblent d'ailleurs se donner le mot, et c'est à qui laissera, par une revue ou un vaudeville, un souvenir de son voyage à l'Exposition : *Bordeaux à l'Exposition, les Lyonnais à l'Exposition, Stanislas* (lisez Nancy) *à l'Exposition, Grenoble à la tour Eiffel.* La lune aussi se met en route (*De la lune à l'Exposition*), elle arrive même avant Marseille. La revue *Marseille-Exposition* ne fut donnée, en effet, qu'en 1890 ; mais Marseille est si loin !

L'actualité, en dehors de ces trois sujets d'une importance exceptionnelle, tient, nous l'avons

remarqué, une place fort inégale dans les préoccupations des vaudevillistes. Il leur arrive souvent de s'attacher aux menus faits et de négliger les plus graves. Il est donc à propos d'expliquer ce qui risquerait fort de n'être plus compris dans un avenir peu éloigné. Il importe assez peu qu'en 1882, une année exceptionnellement pluvieuse, il se soit rencontré un auteur qui a appelé sa pièce, *Ell' n'a pas de parapluie*, et que, à des dates différentes, certaine grève fort gênante et certaine mesure d'économie prise par le Conseil municipal, aient fait naître *Paris sans cochers* et *Paris sans gaz!* mais il est plus piquant de retrouver en 1874, dans *le Passage de Vénus, le Repassage de Vénus* et *As-tu vu Vénus?* le souvenir du malencontreux voyage qu'entreprirent alors, aux extrémités du monde, des savants venus de tous les points de l'ancien et du nouveau continent. Ils y étaient attirés par l'espoir de voir de plus près un astre qui, en réalité, se déroba à leurs regards. La science était mise en défaut, il fallait bien qu'on s'en amusât. Les actualités artistiques et littéraires apparaissent, en 1876, avec *le Salon des refusés,* qu'on inaugurait alors pour la deuxième ou la troisième fois, et nous avons bientôt *les Impressionnistes,* un vaudeville que jouent les Nouveautés (1878), puis *Passe-temps incohérent, Revue incohérente,* etc. En 1880, *Rataplan,* de Leterrier, Vanloo et Mortier, rappelle l'émotion que souleva la suppression des tambours par le général Farre. Ils ne disparurent qu'un moment, et la petite revue de Lamarque et Boucherat, *Roulez, tambours,* nous fait assister

à leur retour triomphal. La même année, *les Parfums de Paris* font penser à un mal qui n'a point disparu depuis, il s'en faut bien, et un modeste vaudeville, *Le 14 juillet à Noisy-les-Vignes*, est comme un écho discret de la première célébration de la fête nationale.

Les péripéties de la conquête du Tonkin se retrouvent dans *Mort au Tonkin* (1883), *les Français au Tonkin* (1884), *la Fiancée du Tonkin* et *Je r'viens du Tonkin* (1886). Le sujet, il faut le dire, ne prêtait guère aux bouffonneries. Une matière à la fois plus comique, plus féconde en conséquences singulières, et par là même plus théâtrale, ce fut l'admission des femmes au grade de doctoresse. Elle n'a pas échappé à l'esprit, toujours aux aguets, des vaudevillistes, et nous avons eu *Doctoresse et Couturier* (1884), *la Doctoresse*, *Ma femme est docteur* (1885) et *Doctoresse* (1891). Cette dernière date indique assez que la question n'est pas sortie de l'actualité et qu'on brodera encore plus d'une variante sur ce thème agréable.

Se souviendra-t-on, dans quelques années, de ces fameux scandales de Londres que dévoila la *Pall Mall Gazette*, quand on lira les titres de *Pall Mall Revue*, de *Pêle-Mêle Gazette* et de *Pêle-Mêle Villette*, jouées en 1885 et en 1886? N'aura-t-on pas oublié les ridicules jeûneurs Succi et Merlatti, quand on retrouvera : *A Chaillot les jeûneurs*, *Place aux jeûnes*, *Un Jeûneur, s'il vous plaît?* N'en sera-t-il pas de même des fameux bataillons scolaires qui nous ont valu *Scolaires en avant? Fa'tma le plaisir de venir* fera-t-il penser à la belle Fatma, ou plutôt à toutes les

Fatmas qui ont fait tourner la tête à tant de naïfs provinciaux? Songera-t-on encore au volapuk, lorsqu'on retrouvera ces titres, peut-être énigmatiques alors, de *Volapuk-Revue* (1886) et du *Volapuk en dix leçons* (1890)? Qui sait même si, avant de longues années, on n'aura pas perdu la clé de *Paris en Général* (1886) et de *Il est à Montparnasse, Ernest* (1888). Toute gloire passe vite chez nous, et le peuple se hâte d'oublier ses engouements et ses héros d'un jour.

Comme on lira sans doute encore Victor Hugo quand nos préoccupations politiques d'hier et d'aujourd'hui seront indifférentes à tous, il est possible qu'on n'oublie pas l'hommage solennel rendu à sa mémoire en 1886, et que rappellent trois pièces de circonstance qui ont le même titre : 1802. L'une est de M. Renan, l'autre de Mlle Simonne Arnaud, et la troisième de M. Lhomme (F. Lefranc). Si celle-ci n'a pas eu les honneurs de la représentation, elle n'est peut-être pas la moins bonne, bien que la satire s'y mêle grandement à l'apothéose Comme le téléphone, à moins qu'on n'ait inventé mieux, fonctionnera longtemps, on comprendra tout de suite ce titre bizarre : *Allô! allô!* (1886). Le Métropolitain, que nous attendons encore, et même trop patiemment, était déjà salué, dès 1886, par ce cri de joie : *V'là le métro qui passe;* il est probable qu'il sera d'actualité au siècle prochain, et il se peut que le sens de certaines satires inspirées par les procès retentissants qui ont eu lieu à la fin de 1888, *Qu'on le décore! Tous décorés! Décoré*, etc., n'échappe pas à la perspicacité de nos petits-neveux.

L'actualité n'a pas fourni que ces sujets. Presque chaque jour elle en a fait éclore d'autres sur lesquels l'attention du public s'est plus ou moins arrêtée. La manie du spiritisme et les abus de l'hypnotisme ont été traduits sur la scène à diverses reprises, comme l'attestent *les Esprits marieurs* (1887), *Hypnotisée* (1888), *Vive l'hypnotisme!* (1889), *Suggestionnés* (1890), *les Esprits du boulevard Voltaire* (1891), et *l'Hypnotiseur de Pontarlier* (1891). Le microbe, dont on parle à satiété, n'a pourtant inspiré qu'un vaudeville en trois actes de Vitrac; il fut joué sous ce titre à Versailles, puis aux Bouffes, en 1887. Nous devons *les Toreros* (1890) aux courses de taureaux; *la Vénus à vélocipède* (1890) et *Paris-Bicyclette* (1891) à la fureur du vélocipède. L'affaire Gouffé nous a valu *Un Huissier dans une malle* (1891). La parodie ne respecte rien, mais la justice fait comme elle : on a vendu la malle aux enchères publiques. On sait, d'ailleurs, que les vaudevillistes de tous les temps n'ont pas eu de tendresse pour les huissiers.

C'est au Château-d'Eau qu'apparaît pour la première fois, en 1888, une pièce jouée sous le titre, appelé à tant de fortune, de *Fin de siècle*. Elle est bientôt suivie de la jolie comédie du Gymnase : *Paris fin de siecle*; puis viennent *Bordeaux fin de siècle*, *Un Ménage fin de siècle*, *Un Atelier fin de siecle*, *Un Mari fin de siècle*, etc.; le titre peut s'adapter à tout, et l'on en abuse d'autant plus qu'il n'a pas de sens. C'est en cela aussi qu'il est fin de siècle lui-même. Il n'est pas jusqu'à ce fléau, dont les conséquences néfastes se font encore sentir à plus d'un d'entre nous, a

qui les vaudevillistes n'aient dit son fait dans *l'Influenza* et *l'Influenza de Joséphine* (1890). *Les Kock...asseries de l'année* (1891) rappellent la fameuse découverte du docteur allemand Kock, qui devait guérir la phtisie et qui n'y réussit guère. Les distances ne sont pas pour effrayer les chroniqueurs : après les choses d'Allemagne, les choses de Russie. Aussi sommes-nous heureux de terminer la seconde et dernière partie de notre revue par deux pièces dont les titres rappellent un événement heureux qui a, en 1891, réjoui tout le monde : *A Cronstadt* et *l'Année franco-russe.*




M DE FERAUDY



CONCLUSION

Un employé du Théâtre Feydeau, aux beaux jours de Garat, ayant perdu son emploi, s'en était allé chercher fortune à Tanger. Il fut pris par des Marocains nomades, resta trente ans esclave et ne recouvra la liberté qu'aux environs de 1840. Malgré son grand âge et ses mésaventures, il s'intéressait encore vivement au théâtre et il avait gardé les goûts de sa jeunesse. Ce qu'il voyait ne l'étonnait pas médiocrement, et il ne retrouvait presque plus rien de ce qu'il avait vu.

C'est que partout, en effet, pendant cette période, une transformation presque complète s'était opérée. A l'Opéra-Comique, à la suite de Boïeldieu, qui, au déclin de sa carrière, avait renouvelé et élargi sa manière, toute une pléiade de compositeurs pleins de talent et d'une rare fécondité, Auber et Adam, Hérold et Halévy, Thomas et Donizetti, avaient fait table rase de l'ancien répertoire ; c'est à peine si quelques chefs-d'œuvre comme *Richard Cœur de Lion* et *le Déserteur* avaient maintenu leur vieille réputation. Il en était de même partout, et à l'Opéra

plus encore qu'ailleurs. Aux Glück, aux Sacchini, aux Spontini, aux Grétry, aux Lesueur, avaient succédé Rossini, que sa marche triomphale à travers l'Europe faisait comparer par Stendhal à Bonaparte; Auber, qui, par la fanfare de *la Muette*, avait comme réveillé l'Opéra de sa torpeur, en attendant qu'elle donnât le signal de l'insurrection à Bruxelles; Meyerbeer, avec *Robert le Diable* et *les Huguenots;* Halévy, avec *la Juive*. Ils ne gagnaient pas seulement l'oreille de la foule, ils la fermaient à tous autres, si bien que le public se montrait injustement dédaigneux envers les vieux maîtres. Les vétérans de la tragédie lyrique étaient, comme on le disait non sans esprit, entrés successivement dans la réserve de l'admiration rétrospective.

Sur les scènes littéraires la victoire avait été plus disputée et elle avait longtemps paru douteuse. Le bruit n'en avait été que plus retentissant. Quelles discussions ardentes n'avaient pas soulevées, depuis la préface de *Cromwell*, l'apparition de *Henri III et sa Cour* et la bataille d'*Hernani*, toutes ou presque toutes les œuvres nouvelles signées des noms de Victor Hugo, Dumas, Alfred de Vigny, Frédéric Soulié! Car le romantisme ne luttait pas seulement à la Comédie-Française; il abordait l'ennemi de front et partout à la fois, à la Porte-Saint-Martin, à l'Odéon, à la Renaissance. Aucune scène ne lui paraissait indigne de lui; il aspirait à conquérir la foule aussi bien que l'élite. Tant d'audace effrayait les timides et les ralliait sous sa bannière. Casimir Delavigne se rapprochait des novateurs. Aujourd'hui on sait à quel prix il

convient d'estimer ces efforts; on voit trop ce qu'il y avait d'inutile et même de dangereux dans les théories nouvelles. Elles avaient pourtant ce résultat d'écarter de nos premières scènes ceux qui y triomphaient avant : Jouy, Alexandre Duval, Casimir Bonjour, Arnault. Le public, étourdi par le bruit de la lutte, ne comprenait pas la différence profonde qui existait entre les vrais classiques et leurs pâles imitateurs. L'ancien répertoire lui devenait suspect, et l'on cite telle représentation de la Comédie-Française où *le Legs* et *Tartuffe* produisirent une recette dérisoire de *soixante-huit* francs. Alfred de Musset l'a constaté avec tristesse dans *Une Soirée perdue* :

L'autre soir j'étais seul au Théâtre-Français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès :
Ce n'était que Molière...

Le mélodrame subissait, lui aussi, une perturbation profonde. Les classiques du boulevard du crime, les Cuvelier, les Pixérécourt, les Caigniez, avaient fait place aux Ducange, aux Bouchardy, aux Anicet Bourgeois. Aux vieilles histoires on en avait substitué d'autres non moins invraisemblables, mais où le goût du pittoresque trouvait son compte. Cependant Eugène Scribe, se désintéressant des luttes de partis, trônait à l'Opéra, à l'Opera-Comique, à la Comédie-Française et au Théâtre de Madame; entouré d'un cortège de collaborateurs et d'imitateurs, il étonnait le monde par sa fécondité. Classiques et romantiques le reniaient également, mais la foule lui faisait fête et applaudissait

tour à tour *les Huguenots* et *le Domino noir, la Camaraderie* et *la Demoiselle à marier*. Tels étaient les hommes et les œuvres que le vieil employé de Feydeau trouvait en possession de la scène, et il faut avouer qu'il y avait de quoi justifier sa surprise.

On peut se demander si l'impression serait aujourd'hui la même pour quelque nouveau Rip ou quelque Épiménide qui, s'étant endormi au lendemain de la guerre de 1870, se serait réveillé au seuil de l'année 1892. Une chose le frapperait tout d'abord : l'inscription constante, sur les affiches, des pièces anciennes, ou tout au moins antérieures à 1870, les reprises fréquentes d'œuvres qui n'y figurent pas régulièrement, et, chose plus significative encore, le public nombreux qu'elles attirent et les sommes qu'elles font encaisser. A l'Opéra, la plus forte recette de l'année 1891 a été réalisée par *Lohengrin*, qui n'était, il faut bien le dire, une nouveauté que pour Paris, et qui compte déjà quarante-deux années d'existence; aux Français, c'est par *Œdipe Roi;* à l'Opéra-Comique, par *la Fille du Régiment* et *la Dame blanche;* à l'Odéon, par *les Faux Bonshommes*, de Barrière, une nouveauté de 1856.

Si l'on cherche quelles sont, en général, sur nos grandes scènes lyriques, les œuvres qu'on représente le plus souvent et avec le plus de succès, on trouve que ce sont, à l'Opéra, celles de Donizetti, de Gounod, d'Halévy, de Meyerbeer, de Rossini, d'Ambroise Thomas et de Verdi. Outre *Aïda*, une seule œuvre donnée depuis vingt ans y a dépassé la centième, *Sigurd;* or,

dès 1870, *la Gazette musicale* annonçait sa mise à l'étude et donnait même sa distribution.

A l'Opéra-Comique, ce sont les noms que nous venons de rappeler qui reparaissent sans cesse, joints à ceux de certains compositeurs qui ont plus spécialement écrit pour ce théâtre. Quelques œuvres, données depuis la guerre, y ont obtenu de vifs succès, telles que *Carmen*, *les Contes d'Hoffmann*, *Lakmé*, *le Roi d'Ys* et *Manon*, pour ne citer que les plus importantes. Mais sans parler d'Offenbach, Bizet, Delibes, Lalo et Massenet, étaient déjà connus et appréciés avant 1871. Leur talent, il est vrai, s'est développé, leur originalité s'est affirmée, et ils se sont fait une grande place au théâtre. Quels que soient leur mérite et leurs succès, que certes nous n'avons pas la pensée de rabaisser, on ne saurait contester pourtant qu'ils ne sont pas de ceux dont les œuvres déterminent dans l'art une évolution décisive. Leurs pièces ne diffèrent pas essentiellement de celles qu'on donnait auparavant ; elles n'écrasent point le répertoire antérieur et elles ne se substituent point violemment à lui.

Il en est de même dans tous nos principaux théâtres, à commencer par la Comédie-Française. MM. Dumas, Sardou, Pailleron, Vacquerie, y brillent toujours au premier rang, et leurs pièces, antérieures ou postérieures à 1871, sont toujours faites d'après la même méthode. Les auteurs nouveaux qui ont rencontré le succès à la Comédie-Française, que ce soit avec *la Fille de Roland* ou avec *le Flibustier*, n'ont point renouvelé la littérature dramatique. A l'Odéon, nous

avons vu le public manifester ses préférences pour des pièces d'une originalité contestable et ne faire guère exception que pour *l'Arlésienne*, de M. Daudet. Au Gymnase, l'extraordinaire réussite du *Maître de forges* a été due à des qualités assez peu différentes de plusieurs de celles qui ont fait la fortune de Scribe. Au Vaudeville, les grands succès ont été surtout pour les pièces taillées sur le patron traditionnel, comme celles de M. Bisson. Au Palais-Royal et aux Variétés, on suit la voie qu'ont tracée Labiche, Meilhac, Ludovic Halévy et Gondinet, et l'on n'a, tout au plus, que la monnaie de ces auteurs. Dans les théâtres de drames, *Roger la Honte* et *la Porteuse de pain* n'éclipsent pas *les Deux Orphelines*, et si M. Jules Verne a triomphé avec *le Tour du Monde en quatre-vingts jours* et *Michel Strogoff*, c'est avec la collaboration de M. d'Ennery. Les mêmes remarques s'appliquent aux scènes où fleurit l'opérette. A la suite de Lecocq, qui d'ailleurs avait écrit avant 1870 une de ses plus jolies partitions, *Fleur de Thé*, des noms nouveaux se sont produits ; on a vu s'élever les Planquette, les Audran, les Varney. Les uns se sont plus rapprochés de l'ancien opéra-comique, les autres de la comédie à ariettes, ou même de l'opérette traditionnelle. Aucun, pourtant, n'a dépassé ou même égalé Hervé, et surtout Offenbach, qui ont à la fois fondé un nouveau genre et l'ont du premier coup porté à son apogée.

En résumé, sur toutes les scènes parisiennes on applaudit encore les maîtres qu'on applaudissait il y a vingt ans, et leurs œuvres nouvelles

ont assez semblables aux précédents. Quant aux nouveaux venus, ceux-là du moins qui ont été bien accueillis du public, ce sont presque toujours des imitateurs, des « traditionnels », plutôt que des créateurs ou même des novateurs. On pourrait dire à quels maîtres ils se rattachent, et s'ils s'en distinguent, ce n'est guère par l'excès de hardiesse. Est-il besoin de parler des genres inférieurs de la revue et de la féerie? Avec *Aristophane à Paris*, nous avons eu le mot et non la chose, et quant à la féerie, nous attendons encore celle que réclamait, il y a quelque cinquante ans, Théophile Gautier.

Il n'en résulte pas, pourtant, que la musique, la comédie, le drame, le vaudeville, l'opérette et la revue, soient restés absolument tels qu'ils étaient. On ne saurait dire non plus, malgré la persistance très significative de succès des œuvres anciennes ou antérieures à la guerre, qu'il y ait eu une stagnation dans la production littéraire et dans le goût du public. Ce serait ne prouver rien que de vouloir trop prouver. Si, par exemple, le changement n'est pas au premier abord très appréciable en musique, il ne faut pas trop se fier aux apparences. On est en face d'un monument qui a toujours bel aspect, mais l'intérieur craque de toutes parts. On continue à jouer Meyerbeer avec la faveur de la foule, mais la critique le discute, ce qu'elle était loin de faire il y a vingt ans. Wagner n'a pas encore exercé, chez nous, l'influence prépondérante qu'ont eue, à leur moment, un Glück ou un Rossini; le patriotisme y a fait obstacle, et le maître lui-même, mal accueilli d'abord à Paris,

n'a rien fait pour s'y faire accepter, tandis que ses prédécesseurs s'étaient tous plus ou moins francisés. Cependant Wagner, sans nous faire perdre nos qualités innées de goût, de pondération et de clarté, a été étudié avec profit et imité même par les musiciens qui se défendent le plus de s'inspirer de lui.

La comédie a fait une place plus large à la fantaisie poétique, tandis que d'un autre côté on s'efforçait de lui donner plus de couleur locale et de mieux observer la vérité des milieux. Nous avons eu *Grisélidis* et *l'Ami Fritz*, la poésie romanesque et la réalité toute simple. Les successeurs de Labiche ont versé dans l'imbroglio et le quiproquo. Le drame a plus souci qu'autrefois de la couleur pittoresque et de l'exactitude des décors.

Il existe d'ailleurs, en ce moment même, comme deux courants absolument contraires. Le Théâtre Libre et les scènes similaires, sous le couvert du naturalisme et du réalisme, cherchent non seulement le décor vrai, mais la reproduction de la vie telle qu'elle est, dans sa platitude journalière. Cette école nouvelle n'est pas sans exercer quelque influence sur nos théâtres; on l'a bien vu à l'Odéon et même sur nos scènes d'opérettes et de vaudevilles. Un phénomène tout contraire se produit simultanément : à l'engouement de certains jeunes gens pour le naturalisme, d'autres jeunes gens opposent un certain mysticisme, une sorte de religion vague, qui s'est traduite au théâtre par *l'Amante du Christ* et cinq ou six autres œuvres du même genre, sans parler du très vif succès qu'ont

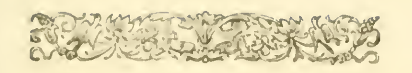
obtenu *Tobie* et *Noël* au Théâtre des Marionnettes de la galerie Vivienne. Il faut signaler aussi un goût tout nouveau pour la pantomime. On a, depuis quelques années, produit en ce genre des choses vraiment charmantes.

Ce sont là, après tout, des aspirations plutôt que de vrais résultats; il manque ce qui importe d'abord, ce qui seul peut déterminer une révolution dans l'art dramatique, c'est-à-dire un homme de génie ou, du moins, d'un talent très grand et très personnel. Cet homme viendra-t-il, et à quel moment? Nul ne le sait. Mais s'il vient, il est possible que ce soit tout à fait en dehors des prévisions des critiques militants, néo-wagnériens, naturalistes, symbolistes ou décadents. Les évolutions artistiques ne dependent ni des groupes, ni des coteries, ni même de la critique : ce sont les grands esprits qui en donnent le signal; quand ils paraissent, l'elite les suit, et la foule avec elle.

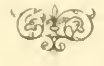
A tout prendre, et quelle que soit la situation presente, il convient de ne pas se laisser aller au découragement Le goût du public pour le répertoire, le respect que lui inspirent les œuvres consacrées, temoignent en faveur de notre temps. Si les nouveautes sont souvent médiocres, elles éclosent en grand nombre, et cette fécondité est un symptôme heureux. La jeunesse, il est vrai, n'est pas sûre de sa voie, mais elle la cherche avec ardeur. Ceux, parmi les jeunes, qui s'éprennent de mysticisme, poursuivent un idéal qui s'accommoderait médiocrement du théâtre, mais, du moins, ils reviennent à la poésie et aux nobles idées; les autres, malgré la crudité

de leurs peintures et de leur langage, malgré leur affectation de pessimisme, cherchent le vrai, et ils se rapprochent, sans peut-être le savoir, de la théorie classique. Ils veulent une action simple, plus d'observation que d'invention romanesque, une imitation fidèle de la vie, des caractères enfin dont l'analyse fasse l'intérêt de la pièce. Tout cela n'est pas faux. C'est par là que notre théâtre a été grand dans le passé et qu'il peut demeurer digne de lui-même. Souhaitons-lui cette fortune, et souhaitons aussi que dans cette grande mêlée contemporaine où les lettres concourent à tant de besognes dont l'art est exclu, la scène française lui serve au moins d'asile demain comme elle faisait hier.





TABLE



A PARIS

DES PRESSES DE D. JOUAUST

Rue de Lille, 7

M DCCC XCIII